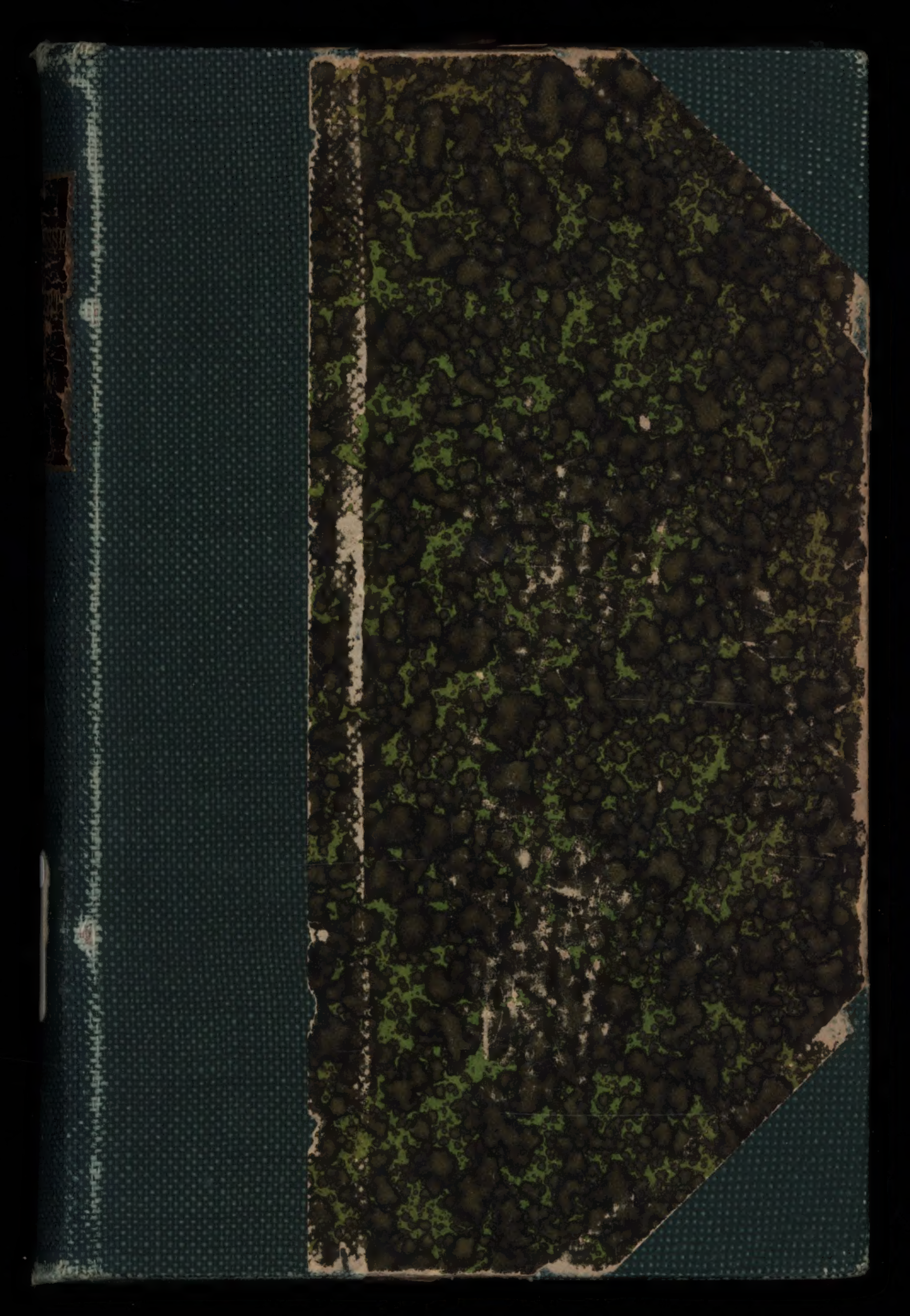
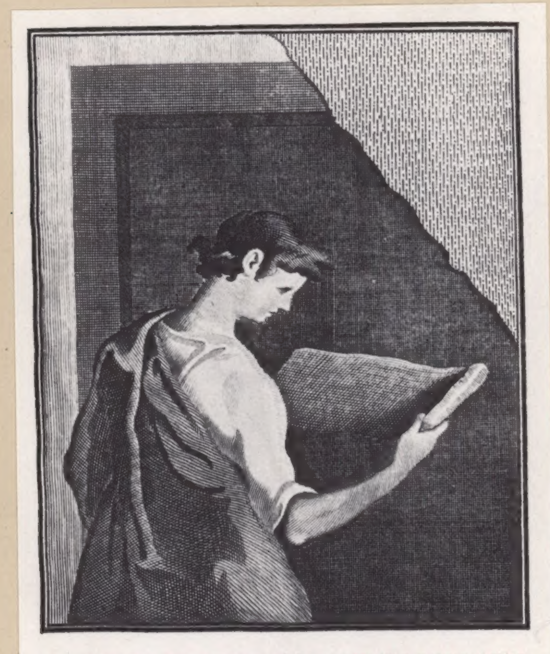
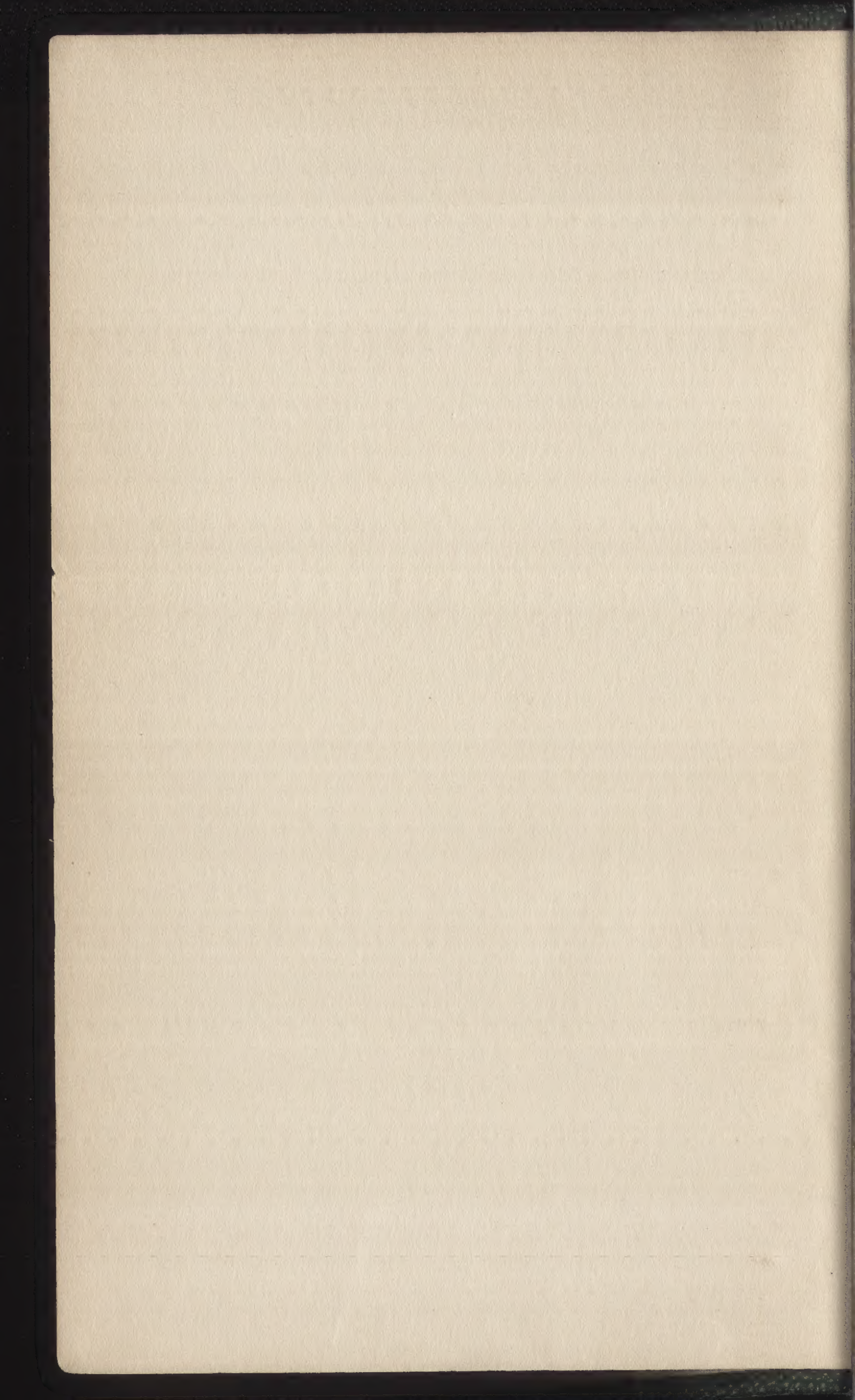
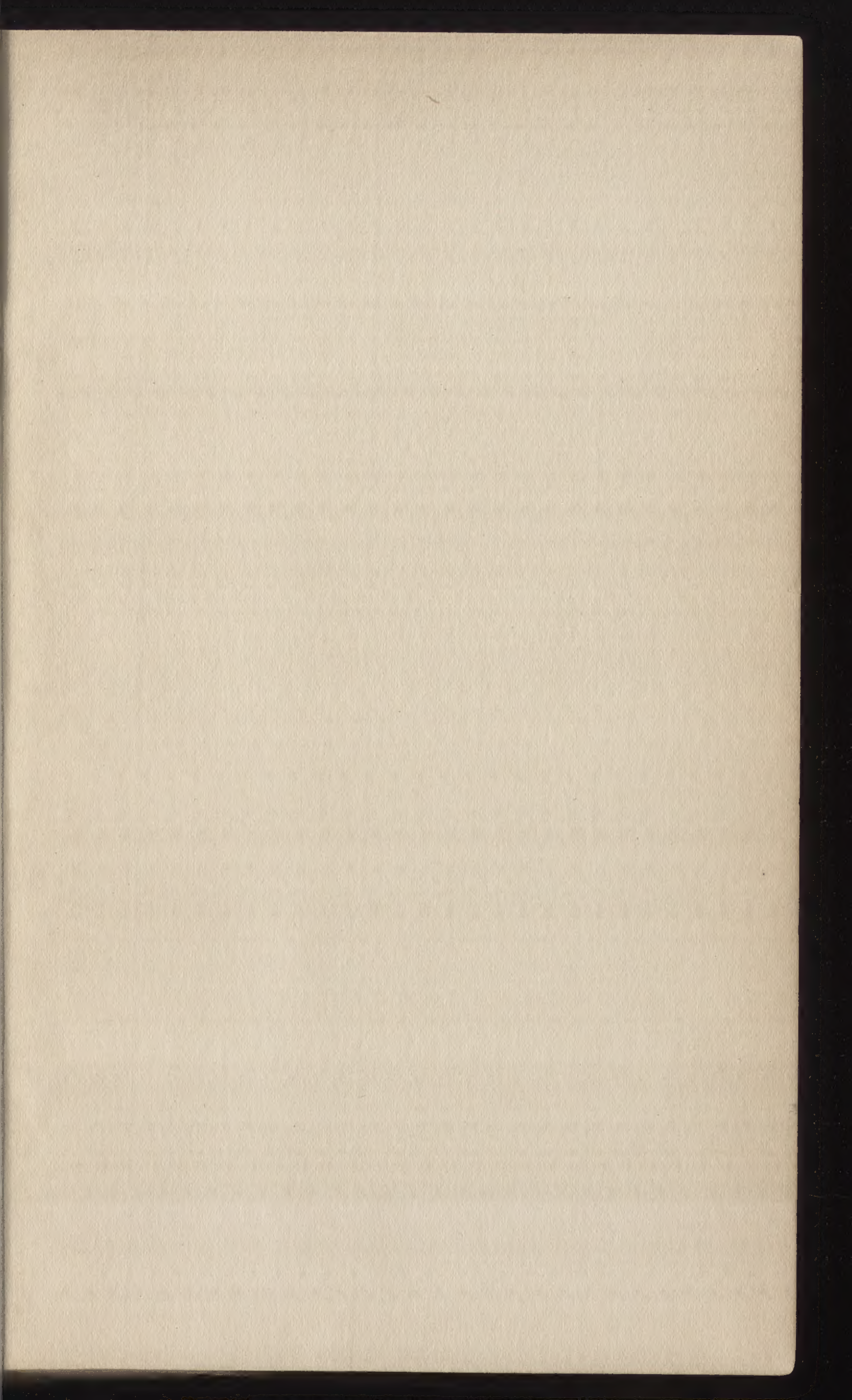
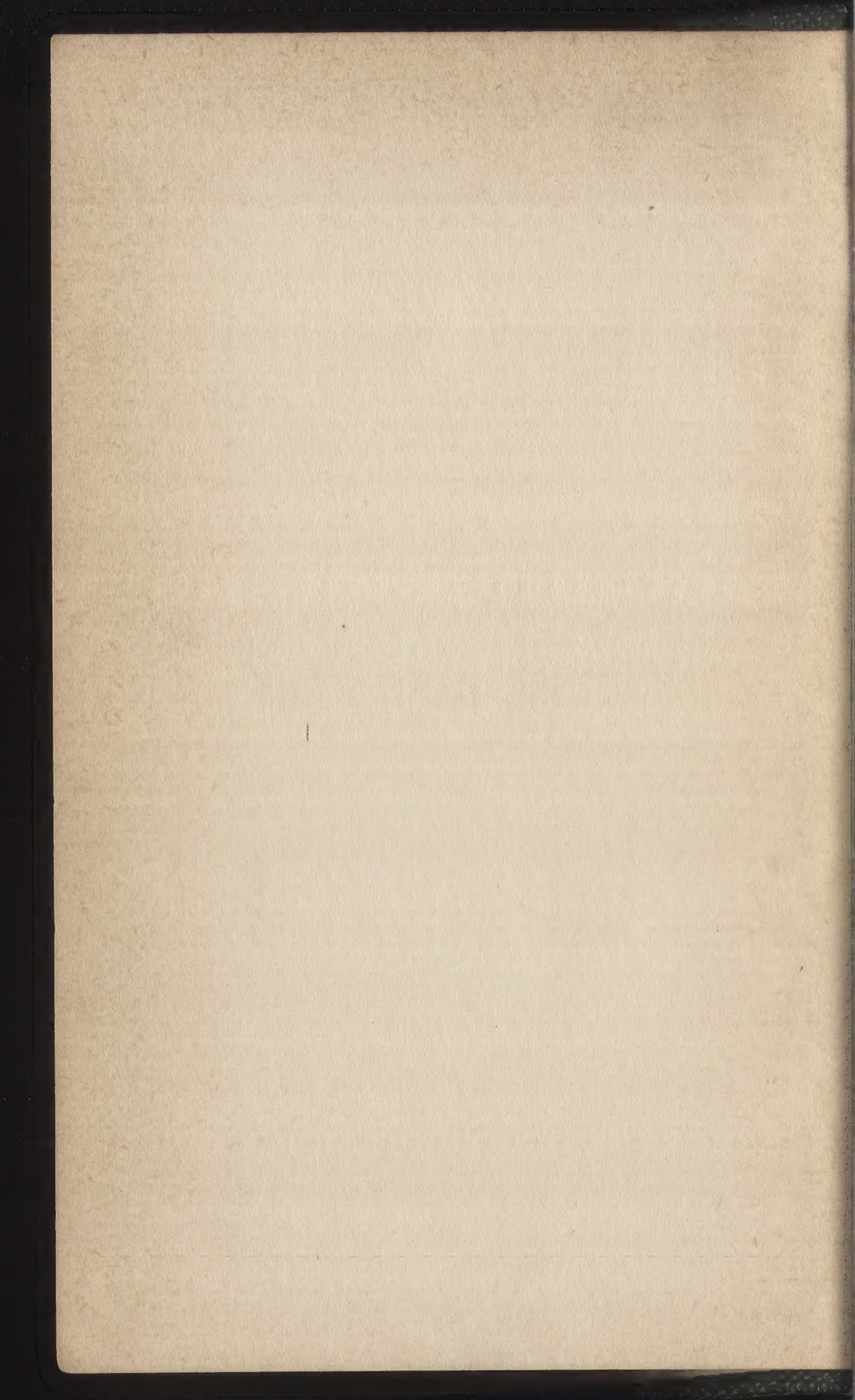












# LA

# DÉLICATESSE DANS L'ART

## OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

### EN VENTE A LA LIBRAIRIE HACHETTE ET C^ie^

---

Les moralistes sous l'empire romain. 1 vol. in-16.
Ouvrage couronné par l'Académie française. 5e édition.

Le poème de Lucrèce (morale, religion, science). 1 vol. in-16.
Ouvrage couronné par l'Académie française. 4e édition.

Études morales sur l'antiquité. 1 vol. in-16.

Prix de chaque volume, broché...................... 3 fr. 50

---

Coulommiers. — Imp. P. Brodard et Gallois.

# LA

# DÉLICATESSE DANS L'ART

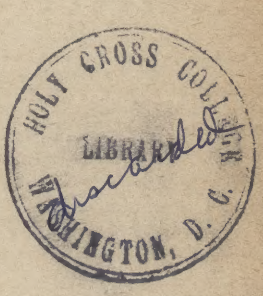
PAR

CONSTANT MARTHA

MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS



DEUXIÈME ÉDITION






PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1889

# AVANT-PROPOS

Ce volume n'est pas un traité d'esthétique; il ne prétend pas embrasser la science du beau, en rechercher les principes, en dérouler méthodiquement les lois; ce n'est qu'un livre de sincère et familière psychologie où l'auteur analyse certains plaisirs de l'art et rend compte de ses sentiments avec l'espérance que le lecteur pourra y reconnaître ses propres impressions.

Nous avons pris pour sujet la *Délicatesse dans l'art* pour mettre en lumière une qualité entre toutes nécessaire (car y a-t-il de l'art véritable sans délicatesse?), entre toutes charmante et d'autant plus digne d'être célé-

brée que l'art contemporain, sous l'empire de certaines théories nouvelles, met sa gloire à n'en avoir plus souci.

Sous ce titre général : la *Délicatesse dans l'art*, nous avons rangé, en trois chapitres distincts, la *Précision*, qui, dans les arts plastiques comme dans la poésie, est la délicatesse du trait et consiste dans la fine justesse du dessin ; la *Discrétion et les sous-entendus*, sans lesquels il n'y a que des surfaces sans profondeur ; la *Moralité* qui, entendue comme elle doit l'être, n'est pas une servitude, une complaisance pour un principe étranger à l'art, mais une loi que l'art, toujours libre, s'impose à lui-même pour mieux assurer le plaisir qu'il se charge de donner.

A ces trois chapitres principaux qui se prêtent mutuellement appui et qui forment une sorte d'esthétique fort simple dont tout lecteur peut vérifier les principes en ne consultant que lui-même, nous avons ajouté deux chapitres accessoires : l'un sur le *Défaut de pré-*

*cision dans la poésie contemporaine;* l'autre sur la *Fausse délicatesse dans la poésie rustique en France au XVIII*e *siècle*, études épisodiques qui peuvent confirmer sur plus d'un point les idées générales précédemment exprimées.

On reprochera peut-être à ce livre de fonder l'art sur le plaisir; c'est en effet ce que nous avons prétendu faire, estimant que le plaisir de l'art, par cela qu'il est surtout une exquise satisfaction de la raison et de l'âme, peut devenir pour nous une lumière intérieure, un instrument de critique et une règle de jugement. Aujourd'hui, faute de loisir, on ne goûte plus assez les douceurs profondes de l'art et de la poésie; le plus souvent, on se contente de s'en amuser. Ce n'est donc pas une œuvre inutile que d'aider certains esprits à y trouver des jouissances plus nobles et plus rares. Un roi d'Orient fit proposer un jour à son de trompe un prix à qui inventerait une volupté nouvelle. Nous n'avons aucun droit à ce prix, mais si nous avions appris, particuliè-

rement à la jeunesse, à surprendre les délicatesses secrètes de l'art, à en découvrir le charme, nous lui aurions rendu service, car le plaisir est souvent l'unique récompense des études littéraires, qui de nos jours ont leurs épines et leurs peines. Se délecter de ce qui est beau, aimable, délicat, moral, montrer que les merveilles du génie recèlent du bonheur, c'est sans doute prêcher une sorte d'épicurisme, mais c'est un épicurisme qu'il est honorable de pratiquer et qu'il n'est pas malséant de répandre.

Novembre 1884.

# LA
# DÉLICATESSE DANS L'ART

---

## CHAPITRE PREMIER

### LA PRÉCISION DANS L'ART

Autrefois il y avait des lois d'esthétique qui paraissaient avoir été fixées pour jamais par ce qu'on appelait la savante antiquité. Ces lois ont régné à travers les siècles, et nul ne songeait à se révolter contre elles ; si on leur désobéissait, ce n'était guère que par impuissance. Elles formaient comme un code sacré, « la législation du Parnasse, » et la critique n'était qu'une sorte de jurisprudence qui confirmait ou expliquait ces lois. Il en était à peu près de l'art comme de la morale, qui était renfermée en de précises règles théologiques. Mais, de même que les nécessités nouvelles de la vie

et certains progrès de la science rompirent les cadres trop fixes de la théologie, ainsi des sentiments nouveaux, des idées plus étendues, se trouvant de plus en plus à l'étroit entre les barrières du goût traditionnel, finirent par les renverser. Aujourd'hui, il n'y a plus dans l'art de lois universellement reconnues. Il n'est plus de critique fondée sur des principes, ou du moins les principes hasardés par les uns sont dédaigneusement rejetés par les autres. Les lecteurs et les spectateurs, dans un théâtre ou dans un musée, peuvent bien dire qu'une chose leur plaît ou leur déplaît (encore ne le savent-ils pas toujours), mais chacun juge selon sa fantaisie du moment et n'essaie même pas de se rendre compte de cette fantaisie, faute de pouvoir recourir à un principe quelconque. On a le plus souvent peur de se prononcer. De là tous ces jugements évasifs qui courent le monde, tels que ceux-ci : « C'est assez joli, cela n'est pas mal, » jugements qui n'affirment rien, qui ne nient rien, qui n'engagent pas et qui permettent de reculer décemment, de se replier devant une opinion contraire. Dans cette incertitude et ce scepticisme, on en arrive à une indifférence qui décide au hasard qu'une chose est belle ou

qu'elle ne l'est pas. Puisqu'il n'est plus de loi imposée et reconnue comme jadis, ne serait-il pas possible, ainsi qu'on a fait souvent en morale, de se faire soi-même une loi et, en s'interrogeant, en observant ce qui nous surprend et nous charme dans tous les arts, de découvrir nous-mêmes un certain nombre de règles ou de conditions nécessaires? Au lieu de fonder l'esthétique sur des spéculations abstraites et de la rattacher à une métaphysique obscure et sans crédit, comme on l'a qien souvent tenté, ne pourrait-on pas l'établir sur des observations personnelles en les généralisant? Chacun ne sent-il pas en soi que l'esprit critique et le goût ne sont que le résultat acquis à la longue d'un examen délicat des effets, agréables ou désagréables, que les œuvres de l'art produisent sur notre âme? Pour nous, nous pensons qu'il est des lois fondamentales de l'esprit humain que nulle imagination, si originale qu'elle soit, ne doit méconnaître, qu'il est des qualités si nécessaires qu'elles s'imposent également aux arts plastiques et à la poésie, qu'il est une qualité, entre autres, sans laquelle aucun ouvrage ne peut produire un plaisir profond et durable, que cette qualité indispensable

doit dominer la composition et le style, l'idée et la forme. Telle œuvre d'art a-t-elle ce mérite, elle est bonne; ne l'a-t-elle qu'à demi, elle est médiocre; si elle en manque tout à fait, elle est mauvaise. Nous aurions donc une règle de jugement. Ce mérite est la précision qu'aujourd'hui tout le monde se pique d'avoir, qui est plus rare qu'on ne pense, du moins dans les arts, et dont l'absence est la cause souvent inaperçue de presque tous les déplaisirs qu'on éprouve au Salon et ailleurs. Qu'est-ce que la précision dans l'art? Nous voudrions la définir surtout par des exemples; mais, avant de montrer ce qu'elle est, il convient de dire ce qu'elle n'est pas.

## I

Comme il est bon quelquefois, pour mettre en lumière une vérité, de signaler l'erreur contraire et de l'exposer dans tout son excès et son absurde extravagance, il y avait un peuple grec, les Rhodiens, qui, au IIe siècle de notre ère, ont singulièrement manqué de précision dans la statuaire. C'était moins, il est vrai, par défaut d'esprit que par la faute des circonstances. Ce peuple ami des arts, très prodigue de statues, assez riche pour se permettre ce beau luxe, avait pris l'habitude d'honorer d'un marbre ou d'un bronze ses héros et ses magistrats. Mais, comme, sous la domination romaine, les magistrats se succédaient bien vite et que, dans la servitude universelle, il y avait d'autant plus de héros qu'il y avait moins d'occasions de déployer

un véritable héroïsme, les statues se multipliaient d'une manière accablante pour les finances de la cité. Que firent les Rhodiens? Ce peuple commerçant, par économie, établit l'usage d'effacer le nom d'une ancienne statue pour la consacrer à un nouveau personnage. La même image pouvait ainsi servir à glorifier toute une suite de magistrats. Il pouvait même arriver, par la plus ridicule rencontre, que la statue d'un vieillard devînt la prétendue image d'un jeune homme. Un jour, un sévère philosophe prêcheur, passant par Rhodes, Dion Chrysostome, s'éleva avec éloquence, dans un discours que nous possédons [1], contre cet usage trompeur, qui privait les anciens héros de leur gloire, leur faisait banqueroute et qui honorait d'ailleurs fort peu les services nouveaux rendus à l'État. Il fit voir, en philosophe, tout ce qu'il y avait de peu moral dans cette indécente et parcimonieuse coutume; il aurait pu ajouter, s'il s'était occupé de l'art, que ces statues, devenues si peu précises, ne devaient pas être bien intéressantes pour les amateurs de la sculpture.

1. Discours XXXI, *aux Rhodiens*.

Il ne faut pas trop se moquer de ces coutumes, car, dans nos ateliers d'artistes, il en est de pareilles, bien que moins visiblement choquantes. Voici ce qui doit arriver souvent chez nous, à en juger tous les ans par le caractère mal défini de certains tableaux du Salon. Un peintre de loisir, ne s'étant pas encore arrêté à un sujet, s'avise, pour ne pas perdre son temps, de faire poser un modèle, une femme, et s'applique de son mieux à cette étude d'après nature. Ce n'est pour lui qu'un simple et utile exercice. Mais, une fois l'étude terminée, s'il est content de cette peinture entreprise sans but et sans idée préconçue, il la contemple, il rêve pour elle un sort, un bel avenir et pense à en faire, sans grands frais d'imagination, un tableau véritable. « Si je peignais, se dit-il, aux pieds de cette femme des flots, ce pourrait être une Vénus; ou bien si je plaçais à côté d'elle un puits, ce serait la Vérité; ou bien, pourquoi n'en ferais-je pas une candide Chloé? » Mais, si habile que soit le choix du nom, quel que soit le bonheur peut-être de certaines rencontres fortuites, il est clair que cette figure n'aura pas en tout l'attitude et l'expression qu'elle doit avoir. Ce serait miracle si cette

peinture avait une justesse qui n'a pas été cherchée et si elle s'adaptait exactement par hasard à un sujet imaginé après coup. Certains traits de réalité vulgaire, trop fidèlement conformes au vulgaire modèle, donneront à penser au spectateur que cette prétendue Vénus est loin d'être sortie des flots purs de la mer, que cette Vérité a couru déjà les rues ou que cette Chloé n'a plus rien à apprendre. L'artiste a fait en peinture ce qu'on reprochait de faire en littérature à un célèbre académicien, écrivain trop ingénieux, dont on disait, à tort sans doute, mais non sans esprit et sans malice, qu'il commençait par faire sa phrase et pensait ensuite « à ce qu'il mettrait dedans ». Quel que soit le mérite technique d'une pareille figure, elle choquera les yeux et l'esprit parce qu'elle n'est pas ce qu'elle prétend être. Comme simple étude du corps humain, on aurait pu l'estimer, l'admirer peut-être, mais, comme tableau, elle impatiente par le manque de justesse précise. Elle ne répond pas à son nom. C'est une erreur assez répandue, et parfois bien fièrement soutenue, que les belles formes suffisent; oui, elles suffisent si elles n'ont pas d'autre prétention que d'être de belles formes, mais, du

moment où votre figure devient par le titre que vous lui donnez un être déterminé, il faut qu'elle ait le caractère et l'expression qui lui sont propres. C'est vous-même qui le voulez, puisque vous lui donnez un nom dont elle aurait pu se passer et qu'elle ne vous demandait pas. Les plus grands artistes ne violent pas impunément cette loi, comme on a pu s'en assurer par un remarquable exemple au Salon de 1882. Un de nos peintres les plus admirés avait exposé un enfant mort, un jeune garçon dont l'âge flottait entre l'enfance et la jeunesse, d'un dessin exquis, de la couleur la plus poétique. On contemplait avec ravissement ce corps idéal jusqu'au moment où, en ouvrant le livret, on lisait le nom de Bara, le petit tambour héroïque de l'armée révolutionnaire, tué dans un combat en Vendée. Non, ce n'est point là un petit Français des faubourgs, c'est un jeune berger d'Arcadie, ou bien un fils de Niobé tombé sous les flèches d'or d'Apollon. Les baguettes de tambour mises entre les doigts du pauvre petit éphèbe sont un trop simple artifice pour nous faire voir un enfant de troupe dans cette charmante vision mythologique. On a cru donner un intérêt présent au tableau en

lui appliquant un nom moderne et on n'a fait que déconcerter le spectateur en manquant à une des premières nécessités de l'art, à une des plus naturelles exigences de l'esprit [1].

Ce qui nous fait croire que, pour beaucoup d'artistes, la précision dont nous parlons n'est pas un grand souci, c'est que les jeunes talents qui concourent, soit en peinture, soit en sculpture, pour le prix de Rome, semblent souvent n'avoir pas pris la peine de lire sérieusement le programme imposé et laissent leur imagination errer autour ou à côté du sujet pourtant bien défini qu'on leur a donné. Pour prendre un exemple qui revient à notre mémoire, il y a peu d'années, le sujet de sculpture était Orphée après la mort d'Eurydice, parcourant les montagnes à travers les rochers et chantant son amour à jamais évanoui. Il s'agissait de représenter, selon Virgile, un amoureux délire, l'égarement du désespoir, l'innocente démence d'un amant et d'un poète qui va droit devant

1. Qu'on ne s'étonne pas si, dans tout ce livre, chaque fois que nous avons à signaler un défaut, nous le choisissons dans une œuvre de grand mérite. Cela est inévitable. Quand il s'agit de fine précision et de délicatesse, il n'y a que les légers manquements des maîtres qui puissent nous instruire; les grossiers défauts des mauvais ouvrages n'apprendraient rien.

lui sans savoir où il met le pied. Le sujet fut très finement saisi par le jeune artiste qui eut le prix. Il fallait vraiment n'avoir pas lu le programme pour représenter, comme ont fait d'autres concurrents, Orphée assis ou bien chantant immobile avec le calme d'un acteur correct qui se fait entendre dans un concert. Nous nous rappelons aussi qu'en peinture on proposa pour sujet la mort de Démosthène et que plus d'un concurrent peignit le grand orateur, non pas mourant, mais mort, ce qui était détruire l'intérêt du tableau et en esquiver les difficultés. Du reste, nous avons remarqué chaque année que le Jury, comme s'il donnait raison à la théorie que nous soutenons, décerne le prix à celui qui reste le plus fidèle au programme. Ce n'est pas seulement la docilité qu'on récompense, mais encore et surtout les mérites techniques que cette docilité, c'est-à-dire la nette intelligence du sujet, entraîne avec elle, car il est indubitable qu'un sujet bien compris et bien défini est pour l'artiste un soutien. S'il n'est pas nettement conçu, toute l'exécution sera incertaine. Le sentiment du personnage ordonne tout le reste. Il ne se reflète pas seulement dans l'expression du visage, il se répand dans tout l'être; il entraîne des mouvements

certains, il ondule en lignes qui ne sont qu'à lui jusqu'au bout des pieds. Il n'y a qu'une pensée précise qui puisse conduire à un juste dessin.

On est amené quelquefois à faire de pareilles réflexions, même à l'exposition triennale, où ne paraissent pourtant que des œuvres de choix. Nous venons d'y voir un groupe de statuaire intitulé : *l'Amour et la Folie*, sujet tiré d'une fable de La Fontaine, œuvre gracieuse à première vue, de la plus jolie exécution, où un rare talent laisse voir dans les moindres détails tous les soins qu'il a pris, sauf le soin de lire La Fontaine, ce qui pourtant n'eût pas été long. Le fabuliste raconte que l'Amour et la Folie, évidemment dans leur enfance, jouant ensemble et se disputant, la Folie eut le malheur de donner à l'Amour un coup si furieux qu'il *en perdit la clarté des cieux*. Les dieux pris pour juges condamnèrent la coupable à servir désormais de guide au petit aveugle. L'artiste, pour avoir peu lu la fable, représente l'Amour en enfant, ce qu'il doit être, en effet, mais la Folie en grande personne qui pourrait bien avoir vingt ans. Comment cette grande fille a-t-elle pu être assez brutale pour aveugler dans une dispute son petit ami? Et, au moment où elle conduit cette pauvre victime, com-

ment peut-elle rire si gaîment, d'un air tout triomphant, et trouver si spirituel ce qu'elle a eu le malheur de faire? On a beau s'appeler la Folie, on ne fait pas ces choses-là à cet âge. Ce n'est plus une folie imprudente, c'est une folie dangereuse qu'il faudrait enfermer si elle n'était de marbre et si d'ailleurs on n'avait grand plaisir à la contempler, du moins dans l'élégance de ses formes plastiques.

Dans les arts comme dans les lettres, peindre, c'est définir [1], et définir, comme le mot même l'indique, c'est tracer les limites entre un objet et un autre objet plus ou moins semblable, c'est lui donner les attributs essentiels qui le distinguent, qu'il ne partage avec aucun autre de même espèce; c'est, en un mot, le spécifier, ou, pour ne point employer la langue de la logique, c'est lui donner son caractère. Nous ne demandons pas, comme on pourrait croire, qu'on exprime soit avec la plume, soit avec le pinceau, son idée avec sécheresse, car la sécheresse est un des plus déplaisants défauts. Rien n'empêche d'accumuler les traits, de prodiguer les couleurs, pourvu que ces traits et

1. « Tout l'esprit d'un auteur consiste à bien définir et à bien peindre. » La Bruyère, *des Ouvrages de l'esprit.*

ces couleurs contribuent à mettre en lumière le caractère propre de la scène représentée. Tous les accessoires, s'ils s'accordent et s'ils concourent au dessein général, peuvent être considérés comme un amas de petites définitions. C'est à distinguer les scènes ou les sentiments les plus semblables que l'art doit s'appliquer; car les choses qui ne se ressemblent pas se distinguent et se différencient d'elles-mêmes. Il est clair, par exemple, que la douleur physique ne ressemble pas à la douleur morale, ni Laocoon à Niobé; mais combien n'y a-t-il pas de douleurs morales plus ou moins pareilles, et pourtant différentes! L'art est tenu de saisir les nuances et ne plaît que s'il les exprime avec une délicate justesse. Toute l'œuvre du critique consiste donc à voir si le sujet est bien défini, et l'intensité du plaisir produit par la poésie ou par l'art se mesure à la délicatesse de cette exactitude.

Lorsqu'on recherche les principes de l'art, on fait bien toujours de recourir aux anciens, de consulter surtout les Grecs, de recueillir leurs jugements ou les émotions qu'ils ont éprouvées en présence de leurs chefs-d'œuvre, car non seulement ils ont été de tous les peuples le mieux doué, mais encore, n'étant pas

entêtés de systèmes, privés d'ailleurs de toutes les ressources matérielles qui font quelquefois illusion aux modernes, ils ont été frappés surtout par ce qu'il y a de plus nécessaire dans l'art. Quand en Grèce les peintres commencèrent à donner à leurs figures de l'expression, ce qu'on admira tout d'abord, ce fut la justesse précise qui savait saisir le sentiment du personnage, et on admirait encore plus, quand le peintre, pour être plus précis, avait su exprimer à la fois avec une adresse qui paraissait inconcevable deux sentiments contraires qui se partageaient l'âme du héros. En effet, si on veut représenter Médée, par exemple, au moment où elle va égorger ses enfants, il ne suffit pas de montrer une femme en proie à une sombre et meurtrière jalousie, il faut encore laisser voir la mère émue de tendresse maternelle. C'est là le point, le point difficile, impossible à saisir, à ce qu'il semble, et qu'il faut saisir pourtant, ou bien cette femme ne sera plus Médée. Elle sera Judith, Clytemnestre ou tout autre personnage pareil que l'on voudra. Aussi les anciens ont-ils célébré de siècle en siècle le tableau de Timomaque, où Médée, un poignard à la main, sur le point de frapper ses petits enfants, les contemplait d'un regard

à la fois farouche et attendri. Comment l'artiste avait-il pu unir et fondre ensemble ces deux expressions contraires? Nous l'ignorons. C'était là précisément la merveille. Il semble, d'après de nombreuses pièces de vers composées en l'honneur de ce tableau (il y a neuf pièces dans l'Anthologie grecque), il semble que des yeux terribles de Médée coulaient des larmes. Au v^e siècle de notre ère, l'admiration n'était pas encore épuisée, et le poète latin Ausone s'exprimait encore comme les poètes grecs :

> Ira subest lacrymis : miseratio non caret ira;
> Alterutrum videas ut sit in alterutro.

La fureur paraissait dans la pitié et la pitié dans la fureur, si bien qu'un de ces poètes de l'Anthologie, qui sans doute n'avait pas vu la peinture, mais qui l'admirait de confiance et par tradition, écrivit ridiculement que le peintre avait donné à Médée deux yeux différents, l'un furieux et l'autre tendre. Même cette inepte description laisse voir combien les anciens avaient été sensibles à cette précision de la peinture. Ç'a été chez nous l'erreur commode de bien des peintres qui ont cru faire une Médée, en représentant tantôt une femme furieuse maniant le glaive, tantôt une mère attendrie en

présence de ses enfants; dans l'un et dans l'autre cas, c'était manquer le sujet, ce sujet qui ne consiste que dans ce tragique conflit de la fureur et de l'amour.

Voilà pourquoi il n'y a jamais en peinture de véritable imitation ou de plagiat quand deux vrais artistes traitent le même sujet. Comme il est impossible de supposer que la conception première du tableau soit absolument la même chez les deux peintres, il s'ensuivra, en vertu de cette loi de justesse qui s'impose à l'art, qu'à une idée légèrement différente correspondront des gestes, des mouvements, des expressions dissemblables; tout, pour bien s'ajuster à l'idée nouvelle, sera nouveau. Est-il un sujet plus commun, plus rebattu que celui de la Vierge? Traité mille fois, mille fois encore on le traitera; mais chaque peintre le renouvelle dans l'ensemble et dans le détail, parce que l'idée de chacun n'est pas celle de son devancier. Ce sera tantôt l'image de la virginité, tantôt celle de la maternité. Ici ce sera une mère mortelle en adoration devant l'Enfant divin; là, avec moins de mysticisme, ce sera une simple et honnête mère allaitant son nourrisson. Le tableau sera ou mystique ou religieux, ou idéal ou réel; mais, quelle que soit

la conception du peintre, il conformera tous les traits, tous les détails à son idée, à son sentiment. Il n'y aura point, par exemple, de familiarité dans une image divine, il peut y en avoir dans une peinture se rapprochant de la vie réelle. Dans le tableau de Raphaël, la *Vierge au voile*, on aurait de la peine à se figurer l'adorable Enfant jouant avec son pied, comme fait avec un naturel si charmant, un naturel tout humain, le robuste petit garçon suspendu au sein de la Vierge d'Andréa Solari [1]. Ces tableaux sont diversement admirables, chacun dans son genre, malgré la communauté du sujet, parce que chacun, dans l'ensemble et dans des détails bien ajustés à la pensée de l'artiste, a un caractère défini qui le distingue de tous les autres analogues. Dans la peinture, comme du reste dans la belle littérature, il n'y a pas de lieux-communs, pas plus qu'il n'y a de synonymes dans la langue. Il ne peut y avoir de lieu-commun ni de synonyme là où il y a de la précision.

Parmi les peintres contemporains, il en est un qui semble avoir compris tout d'abord que la précision est la plus nécessaire qualité d'un

[1] Au musée du Louvre.

tableau, et qui, pour être resté toute sa vie fidèle à ce principe, a eu le rare privilège d'une gloire non discutée : c'est M. Meissonier. Comme si, par son exemple, il avait voulu mettre en lumière cette loi de l'art, il a choisi souvent les sujets les plus analogues, les plus voisins, les plus semblables, en marquant si finement ce qui les distingue les uns des autres, que le regard est surpris et charmé par la sûreté de ses pittoresques définitions. Il s'est plu, par exemple, à peindre des joueurs, mais l'attention n'est pas la même, selon qu'on joue aux échecs ou aux cartes; et aux cartes même elle est différente, selon qu'on joue pour l'honneur ou pour le gain, ou pour passer le temps. Quand l'artiste nous fait voir un liseur dans son fauteuil, on pourrait dire quel genre de livre il lit. Que de nuances dans l'attention des personnages, nuances qui ne paraissent pas seulement dans les visages, mais dans les attitudes et dans les plis du vêtement, car on n'est pas seulement attentif des yeux et des oreilles, on l'est aussi des bras et des jambes. Et pour que rien ne puisse distraire le spectateur dans la contemplation de cette exquise justesse, il n'y a jamais le moindre accessoire inutile, l'artiste sachant bien que, dans

un tableau comme dans un livre, la netteté est la première joie des yeux et de l'esprit [1].

Si aujourd'hui, dans la peinture de genre, un certain nombre d'artistes d'un talent fin et sobre pratiquent avec succès cet art, où M. Meissonier est passé maître, il semble que, dans la grande peinture, on se croit moins obligé à cette précision dont nous essayons de marquer le caractère. Là, bien souvent, la pensée n'est pas nette, elle ne se présente pas d'elle-même aux yeux, et peut-être, pour avoir été indécise dans l'esprit de l'artiste, elle flotte dans une composition encombrée de personnages non nécessaires, avec des gestes de hasard, avec des vêtements qui voudraient être plus intéressants que les visages, avec toute sorte de hors-d'œuvre éclatants qui dispersent l'attention ou la disloquent avec violence. Ce ne sont point là les traditions de la grande école française. Bien que le Poussin ne soit plus, aux yeux de l'art contemporain, un modèle en tout parfait, personne, je le

1. Cette année, à la belle exposition de l'œuvre de M. Meissonier au profit de l'hospitalité de nuit, on a pu voir par quels efforts inquiets, de croquis en croquis, le peintre atteint cette étonnante précision.

suppose, ne lui refusera la science de la composition. Or cette science, fruit de longues méditations et d'un génie grave qui ne prend pas la peinture comme un simple jeu de couleurs, consiste visiblement à élaguer d'une claire conception tout ce qui risquerait de la troubler, ce qui est oiseux ou indifférent, tout ce qui pourrait égarer les yeux et les distraire du sujet; si bien que les personnages les plus éloignés du centre de l'action vous ramènent encore par leur attitude et leur expression à la pensée principale. Tout est sacrifié à l'unité des impressions. Il suffit de rappeler ici certains tableaux bien connus qui sont au Louvre, *les Bergers d'Arcadie, la Femme adultère, le Jugement de Salomon, Éliézer et Rébecca.* Dans ce dernier tableau, on peut saisir dans toute sa simplicité cet art d'une si sévère grâce. Pendant qu'à la fontaine Éliézer offre au nom de son maître des bijoux à Rébecca, cinq ou six jeunes filles, venues pour chercher de l'eau, regardent la scène en souriant. Un mariage fait toujours sourire, surtout quand on le devine. A l'extrémité du tableau se trouve un personnage qu'on dirait d'abord inutile, puisqu'il ne peut voir ce qui se passe. C'est une fillette d'un âge non encore curieux

de mystères, à genoux devant un vase déjà trop plein que continue pourtant à remplir, d'un mouvement distrait, une grande compagne trop occupée de la scène principale. La fillette regarde en l'air, fort étonnée de cette distraction et en rit, si bien que, même en tombant sur ce personnage accessoire, les yeux du spectateur sont ramenés au centre; ils vont sûrement de la surprise rieuse de cette enfant à l'étourderie de la grande distraite, de son étourderie à sa curiosité, laquelle est suspendue à l'offre des bijoux. Toutes les lignes, tous les fils de la pensée aboutissent à ce nœud. Et cependant, dans tout le tableau, il n'y a rien de géométrique; on n'y trouve de la géométrie que la clarté et la rigueur.

Cette précision dans l'ordonnance générale d'un tableau est un si grand attrait pour l'esprit, elle est si bien le nourrissant plaisir qu'il cherche et qui est fait pour lui, que le spectateur entrant dans le Salon, après un vague coup d'œil jeté sur les tableaux qui l'entourent, marche tout d'abord, comme d'instinct, vers la toile où de loin reluit cette qualité. Mille couleurs plus voyantes ont beau vous solliciter de toutes parts, vingt sujets ou dra-

matiques, ou bizarres, ou tumultueux, ont beau vouloir forcer votre attention, je ne sais comment, vous allez droit à ce lointain tableau que vous ne faites qu'entrevoir, mais qui vous promet quelque chose de lucide. Vous ne savez pas encore de quoi il s'agit, et déjà vous êtes attiré comme par une clarté. L'esprit court à la précision comme la paupière s'ouvre d'elle-même aux premiers rayons du jour. Aussi, lorsque dans nos expositions annuelles vous vous sentez pris d'une fatigue qui n'a point sa pareille et qu'on n'éprouve que là, quand vous en arrivez à la torpeur et à la défaillance, ne dites pas, comme on le répète, que c'est le trop grand nombre de tableaux qui produit en vous cet anéantissement, car vous ne sentez rien de semblable ni au Louvre ni même à l'exposition triennale, où les œuvres sont choisies : non, le mal a pour cause le grand nombre de tableaux qui n'offrent pas de prise à l'esprit, si brillants qu'ils puissent être d'ailleurs; car dès que vous rencontrez ici, là, quelque chose qui vous présente une claire pensée, votre santé morale se rétablit. L'esprit souffre plus qu'on ne peut dire de ce qui est incertain et diffus, et souffre plus encore quand cette diffusion vous assaille

d'étincelantes couleurs et vous contraint de la regarder. Ainsi, sans nous élever à une haute métaphysique, sans recourir à des principes abstrus toujours contestés, à n'interroger que nous-même, à ne consulter que les plus naturelles exigences de notre propre esprit et nos intimes satisfactions, vous pouvez d'abord mesurer votre estime à la précision des œuvres et trouver, en dehors de tout appareil savant, une première règle de vos jugements dans les arts.

Nous n'avons pas la peu modeste prétention de donner des leçons aux artistes, n'étant qu'un simple amateur qui défend ici ses graves plaisirs contre des théories de plus en plus accréditées, lesquelles semblent vouloir autoriser l'absence de la méditation et les divagations du pinceau. Nous disons volontiers comme Lucien, de tous les critiques de l'antiquité celui qui paraît avoir le plus juste et le plus fin sentiment sur les arts : « Il est des beautés qui peuvent m'échapper en partie. La correction exquise du dessin, certaines combinaisons de couleurs, je les laisse à louer aux peintres qui ont mission de les comprendre. Pour moi, j'admire Zeuxis pour avoir donné à son personnage des traits si bien définis,

des traits qui ne conviennent qu'à lui [1]. » Tout le monde est juge compétent pour voir si dans une œuvre quelconque ont été observées les lois générales de l'esprit humain et, en particulier, une loi qui règne, nous l'allons voir, dans la poésie comme dans l'art.

1. Lucien, *Zeuxis*, ch. v; nous résumons son opinion longuement développée.

## II

On peut dire que la poésie, considérée comme art, n'a jamais été, dès les premiers temps du monde, qu'un effort pour arriver à la précision, et qu'à l'origine les divers genres de poésie ne furent créés que pour enserrer la pensée, pour captiver cette vagabonde et la soumettre à de certaines lois que de clairs et naïfs génies ont d'abord reconnues comme les plus capables de charmer l'esprit. Dans les premiers âges, les hommes ont dû faire bien des récits héroïques longs, diffus, sans règle et sans fin, quand un homme mieux doué que les autres, un Homère, par exemple, s'avisa de contenir ces verbeuses inspirations qui allaient à l'aventure, de les enfermer dans un sujet unique, d'y ramener les épisodes qui s'égaraient, de tout diriger vers un dénoû-

ment. Le poème épique est une narration dont on a élagué tout le superflu, pour ne conserver et mettre en belle lumière que ce qui soutient l'intérêt. Il en fut de même du drame. De bonne heure, les hommes se divertirent à présenter en dialogues improvisés une action ou divine ou humaine, quand l'art peu à peu retrancha de ces libres improvisations tout ce qui n'allait pas au fait, les scènes non nécessaires et les vaines paroles, jusqu'au moment où, de progrès en progrès, c'est-à-dire de retranchement en retranchement, il n'ait plus gardé que la vraie substance du drame et qu'il ait produit à la longue, par ces éliminations successives, le chef-d'œuvre de la simplicité et de la précision tragique, l'*Œdipe roi*. On peut se figurer ce lent travail des siècles par ce que nous voyons encore faire autour de nous. Quand un directeur de théâtre reçoit une pièce nouvelle, il en fait retrancher des scènes ou abréger le dialogue, il taille, il émonde, avec la serpe ou même avec la hache, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la partie vivante où circule la sève utile et qu'enfin soit tombé tout ce qui est inerte, infécond et luxuriant. Et même quand cette pièce ainsi réduite a été plus ou moins goûtée du public, si on la reprend

quelques années plus tard, on s'aperçoit qu'il faut retrancher encore, et à cette nouvelle représentation n'arrive-t-il pas qu'une pièce en cinq actes soit réduite à deux? Bien plus, si le dialogue, quoique juste, est un peu mou, c'est-à-dire peu précis, n'appelle-t-on parfois à l'aide un des maîtres de l'art, un homme expert en style dramatique pour jeter çà et là dans la pièce de ces phrases nettes et frappantes qui résument vivement une situation, qui illuminent un sentiment ou un caractère? C'est que l'esprit humain demande à l'art, non un vague plaisir, mais un plaisir intense, non un demi-bonheur, mais, s'il se peut, une complète félicité.

Naturellement la langue elle-même a partout suivi ces progrès de la pensée se travaillant pour arriver à des formes précises. Dans toutes les littératures, dans celles, du moins, qui se sont développées lentement, la langue est d'abord incertaine, elle balbutie et bavarde; puis, à mesure que la pensée est moins diffuse, la langue aussi prend des contours plus nets et plus fermes. Et ce travail continue toujours à travers les siècles, alors même qu'il ne reste plus, à ce qu'il semble, de progrès à accomplir. C'est ainsi qu'en France après la renaissance,

quand notre langue avait déjà été façonnée par de grands écrivains, par Montaigne et Rabelais, l'esprit français, comme s'il se sentait encore mal à l'aise en des phrases flottantes, comme s'il craignait de trébucher dans une robe trop ample, se donna un vêtement de mieux en mieux ajusté, au risque de se priver de certaines grâces ondoyantes. Il n'a eu de repos qu'il ne soit parvenu à la perfection de la justesse et de la brièveté; et lorsque, vers la fin du XVIIIe siècle et au commencement du nôtre, il eut perdu, par fatigue et par usure, ces vertus littéraires si longtemps poursuivies et si lentement acquises, il ne tarda pas à faire de nouveaux efforts pour les reconquérir. De là vint le soulèvement contre la littérature de l'empire, qui en était arrivée au point de n'oser plus rien définir ni nommer. C'est au nom de la précision que le romantisme a levé et si fort agité son drapeau; c'est aussi au nom de la précision que plus tard le réalisme, mécontent à son tour, a déployé son petit fanion. Ces deux révoltes, d'inégale importance, étaient plus ou moins légitimes dans leur principe et leur ambition; mais, comme toutes les révolutions, elles n'ont pas tenu ce qu'elles avaient promis. Le romantisme a cru qu'il suffisait de

peindre exactement l'extérieur de l'homme, ses vêtements, son mobilier, et a négligé la justesse de l'observation morale; le réalisme, à son tour, a mis son exactitude à tout dire, mais surtout à dire ce qu'il était convenu depuis des siècles qu'on ne dirait pas. L'un s'est consumé dans l'inutile et l'autre dans l'indécent, mais tous deux ont obéi à un invincible désir de la pensée humaine, qui cherche son plaisir dans ce qui est nettement défini.

Cette loi se manifeste avec éclat non seulement dans l'ordonnance générale des ouvrages, mais encore dans les détails, à l'origine même des littératures, du moins en Grèce, où il nous est donné d'assister à la naissance de la poésie et à sa floraison spontanée. Cette exactitude dans le détail poétique ne doit pas trop étonner, car la juste observation et la vive peinture des choses physiques et morales, c'est la poésie même. Aussi le plus ancien des poètes, Homère, sans théorie apparemment, sans science, sans réflexion peut-être, a-t-il du premier coup, dans la pure naïveté de son génie, donné sur ce point l'exemple, tant cette loi de la précision dans l'art s'impose naturellement. On peut même dire qu'il posséda tout d'abord cette qualité au suprême degré, pour avoir eu le

génie poétique au degré suprême, ou bien que, pour avoir été le plus précis des poètes, il passe pour le plus grand. Homère, en peignant les sentiments de ses personnages, a le même souci de l'exacte définition que nous avons plus haut remarqué chez le peintre Timomaque dans son tableau de *Médée.* Qu'on nous permette de rappeler seulement un ou deux passages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, des vers que nous choisissons à dessein parmi les plus célèbres et les plus connus, pour être dispensé de longs récits, en nous confiant aux souvenirs du lecteur. Qui peut avoir oublié cette scène à la fois si pathétique et si noblement familière où Hector, allant au combat et peut-être à la mort, s'entretient avec Andromaque, qui le supplie de ne pas sortir des murs? comment le tendre héros, voulant embrasser son petit Astyanax effrayé par la crinière du casque, dépose son casque sur la terre, et, après avoir levé dans ses bras l'enfant pour appeler sur lui la protection des dieux et la gloire, le remet sur le sein de sa mère, qui *pleure et sourit* [1]? Si Homère s'était contenté de montrer Andromaque pleurant, la scène aurait pu paraître juste; s'il

1. *Iliade*, VI, 484.

l'avait montrée souriant, la scène eût encore paru vraisemblable et charmante. Mais en la représentant, dans cette circonstance terrible pour l'épouse et douce pour la mère, à la fois avec des larmes et un sourire, il a distingué la scène de toute autre plus ou moins pareille, et c'est cette précision, que la grâce de l'expression δακρυόεν γελάσασα rend plus précise encore, qui fait que le vers s'est fixé dans l'imagination des enfants et des hommes.

On pourrait nous objecter qu'il est dans Homère des vers délicieux qui n'ont rien à démêler avec la précision et dont le charme, dit-on, tient au vague de l'expression ou de l'image; on pourrait, par exemple, nous citer ce passage de l'*Odyssée* où Ulysse, depuis si longtemps éloigné de sa patrie, « désire voir la fumée qui s'élance au-dessus de son cher pays [1] ». En effet, l'image et le sentiment qu'elle recouvre ont quelque chose de mystérieux et d'indéterminé, mais le vers ne paraît vague qu'à celui qui n'en a pas bien pénétré le sens. Il renferme, au contraire, une très fine observation psychologique qui ferait honneur à un

1. *Odyssée*, 1, 58. Ce vers avait frappé les Grecs et devint proverbe. On disait couramment d'un expatrié, « qu'il désire voir la fumée d'Athènes » (Philostrate, *Images*, 1, 15.)

philosophe. Quelle est donc cette fantaisie de voir la fumée de son pays? Pourquoi ne pas dire qu'il veut revoir sa maison, sa femme, son enfant, sa Pénélope, son Télémaque? C'est que, dans l'ardente impatience de la nostalgie, Ulysse ne se figure pas arrivé déjà, mais arrivant, épiant du plus loin le premier signe qui lui annonce la terre natale, dévorant des yeux et du cœur ce premier et encore lointain témoignage de son foyer habité et vivant. Rien de plus vrai que ce sentiment, si subtil qu'il puisse paraître ; vous et moi nous l'avons éprouvé, et les plus simples âmes non seulement l'éprouvent, mais l'expriment à peu près comme Homère. C'est ainsi qu'un jeune soldat mélancolique dans une caserne veut revoir le clocher de son village, parce que son imagination, en route vers son village, se représente ce qu'il verra d'abord de plus loin, ce qui lui annonce et lui promet tout le reste. Parlez de ses peines à un habitant de Strasbourg aujourd'hui expatrié, il vous dira qu'il désirerait voir la flèche de la cathédrale, parce qu'on l'aperçoit tout d'abord à dix lieues en descendant des Vosges. Le regard et l'âme avides de l'exilé se plaisent à s'emparer déjà à distance de leur douce proie. Ce n'est donc pas la nostalgie

qu'exprime le vers d'Homère, c'est l'impatience de la nostalgie. La fumée est ici la caractéristique de ce sentiment, c'en est, si on peut dire, le caractère spécifique. La pénétrante beauté du vers tient à cette délicate justesse. C'est la plus poétique des définitions.

Cette recherche naïve ou méditée de la précision, on peut la remarquer plus ou moins chez tous les grands poètes de l'antiquité et chez les historiens, qui, selon le mot de Cicéron, sont aussi des poètes. Pour ne citer qu'un nom, dans les ouvrages de Tacite, qui sont comme une galerie où se pressent des milliers de portraits, il n'y en a pas deux qui se ressemblent. Chaque personnage, souvent en un mot, est marqué d'un trait qui n'est qu'à lui. Dans l'histoire ancienne, cette loi s'applique à tout, même aux petites anecdotes, qui n'ont de prix que si elles sont bien caractéristiques, si elles peignent un homme et non un autre. Plutarque est l'écrivain sachant le mieux peindre un héros par une historiette, par un détail en apparence sans valeur, qui pourtant le fait plus vivement connaître que ne feraient de longues réflexions. J.-J. Rousseau a célébré ce mérite dans une page excellente, et tout lecteur de Plutarque attribue à cet art si particu-

lier le charme de ses écrits. Il ne suffit pas, en effet, de dire d'un homme qu'il est brave, si on ne distingue son genre de bravoure; qu'il est généreux, si on ne montre dans sa nuance son genre de générosité. Qu'on nous laisse citer un seul de ces traits que rien ne pourrait remplacer. Quand l'innombrable armée de Xerxès marcha sur Athènes, les Athéniens, ne pouvant défendre leur ville ouverte, montèrent sur les vaisseaux, pour combattre à Salamine, et envoyèrent leurs femmes et leurs enfants à Trézène, où ils furent très bien reçus. Pour montrer la grâce particulière de cette hospitalité, Plutarque ne dédaigne pas de nous apprendre que les Trézéniens firent un décret par lequel il était permis aux enfants athéniens de cueillir à leur fantaisie des fruits dans la campagne, et il croit devoir ajouter que l'auteur du décret fut un nommé Nicagoras. L'honnête historien tient à envoyer le nom de ce brave homme à la postérité. Le trait peut paraître bien simple et même un peu puéril, et pourtant qu'y a-t-il qui pourrait mieux montrer combien à Trézène les cœurs étaient attendris à la vue de ces orphelins exilés, dont la patrie allait être détruite par une épouvantable invasion, et dont les pères allaient mourir pour le salut de la Grèce? Ce

n'était pas une hospitalité ordinaire que prétendait donner la cité de Trézène, mais une hospitalité de famille. Moralement le trait est exquis, historiquement il est on ne peut plus démonstratif, parce qu'il ne ressemble à aucun autre [1].

1. *Vie de Thémistocle*, X.

## III

Evidemment on peut faire les mêmes remarques sur les poètes modernes, car, si différents qu'ils puissent être des anciens, ils se montrent soumis à cette loi de précision, et c'est même la constance de cette soumission qui prouve que c'est une loi. Ainsi s'expliquent les plus originales beautés de Shakspeare et de Corneille. Leurs mots sublimes qui donnent à qui les entend pour la première fois une si soudaine émotion, qui arrêtent le sang ou le précipitent, ils ne sont que des vérités strictes qui résument et resserrent en brièveté éclatante une situation dramatique ou un état de l'âme. C'est de la lumière condensée, un éclair qui foudroie. Ils font tressaillir la foule par l'imprévu de leur étonnante justesse. Avec raison nous les appelons sublimes, puisqu'ils passent notre concep-

tion, mais nous pourrions aussi les appeler justes, car, s'ils ne l'étaient point, ils ne porteraient pas coup. Ce ne seraient que de ces fusées brillantes, comme il en part souvent dans nos drames, que le public applaudit, comme toutes les fusées, dont il est ébloui sans être ému. Même ailleurs qu'au théâtre ces sortes de sentences, sans avoir besoin d'être sublimes, produisent un grand effet par la seule vertu de leur brièveté lumineuse. En politique, par exemple, elles ont souvent une puissance souveraine; aussi les chefs d'Etat ou les tribuns ne manquent pas de créer de ces formules dont la justesse, apparente ou réelle, puisse surprendre et dominer l'opinion populaire; même plus d'une fois des hommes d'esprit et de ressource ont eu pour fonction de frapper de ces médailles reluisantes, et sont devenus comme les fournisseurs attitrés des rois ou de leurs ministres. Sous la Restauration, le comte Beugnot, en plus d'une circonstance, a été requis de faire de ces mots pour d'augustes personnes, et quand, dans leur première rédaction, ils n'avaient pas une rigueur parfaite, on le priait de les refaire, jusqu'à ce qu'ils répondissent exactement à l'intérêt ou à la passion du moment et que leur rapide précision pût les faire voler à travers la France.

Si la précision est le nerf de ce qui est fort, elle est aussi la grâce de ce qui est délicat. La délicatesse ne mérite son nom que si elle définit un sentiment avec une si juste mesure qu'un mot de plus, un mot de moins, la feraient également évanouir. Bien qu'elle soit de nature si déliée qu'elle échappe à l'analyse et ne peut être que sentie, disons qu'elle est ce qu'il y a de plus fin dans la justesse, quand il s'agit des choses de l'âme. Un exemple fera comprendre ce que la critique ne peut exprimer clairement. Quand la Phèdre de Racine, honteuse de son amour, ne veut pas révéler à Œnone qui l'interroge le nom de celui qu'elle aime, et que de proche en proche Œnone finit par le deviner et s'écrie : *Hippolyte, grands dieux !* Phèdre répond : *C'est toi qui l'as nommé.* Schiller traduisant Racine, appuie plus qu'il ne faut et fait dire à Phèdre : « C'est toi qui l'as nommé, ce n'est pas moi. » Tout le monde sentira la différence. Racine a été délicat et Schiller a cru l'être. Il convient ici de remarquer à la décharge du poète allemand que déjà Euripide avait mis dans la bouche de Phèdre cet indiscret complément [1]. Seul le

1. Du nanntest ihn, nicht ich. — Σοῦ τάδ' οὐκ ἐμοῦ κλύεις, *Hippolyte*, v. 352.

poète français a senti par le plus sûr instinct qu'il y avait là quelque chose qui excédait la vérité et, sans se laisser entraîner par l'imitation du grand tragique grec, il a ramené le sentiment à sa vraie nuance. Petites et subtiles sont ces observations, je le veux bien ; mais le lecteur qui ne se soucie point d'en faire de pareilles pour son propre compte en lisant les poètes, et qui professe d'être insensible à ces nuances de délicatesse, celui-là fera bien de lire autre chose que Racine.

Puisqu'il nous faut, dans cette étude de psychologie esthétique, nous mettre au-dessus du dédain qui s'attache aujourd'hui à de semblables remarques, allons plus loin et osons montrer que, chez Racine, les choses en apparence les plus insignifiantes ont du prix par la justesse précise de l'observation morale. Le public ne sait plus, parce qu'il n'a plus le temps d'y regarder de si près, jusqu'où va sur ce point l'attention de notre poète. Ainsi, lorsque dans un récit un personnage appelle son interlocuteur par son nom, ce qui est fort ordinaire dans la tragédie comme dans la conversation, ce nom jeté dans le vers et qui ne semble destiné qu'à le remplir, est au contraire chez Racine un tra de sentiment, et

on regretterait qu'il n'y fût pas. Quand Esther raconte à sa compagne que, dans le célèbre concours pour la beauté, elle a comparu devant Assuérus, devant la redoutable majesté du roi des rois, et qu'elle dit :

> Devant ce fier monarque, Élise, je parus,

ce nom d'Élise, à cette place, n'est-il pas l'expression naturelle de la modestie encore terrifiée à ce seul souvenir? Et quand elle raconte qu'étant orpheline, elle fut élevée avec un soin plus que paternel par son oncle Mardochée :

> Mais lui, voyant en moi la fille de son frère,
> Me tint lieu, chère Élise, et de père et de mère,

ce nom, ici encore, n'est-il pas le signe discret de la reconnaissance qui tout à coup s'attendrit? Et combien ces simples mots sont plus touchants quand on se rappelle que c'est une reine qui parle avec une amitié si confiante à une pauvre fille, jadis sa compagne d'esclavage! Que Racine soit le plus élégant de nos poètes, on l'a bien assez répété; qu'il soit le plus touchant, ce n'est pas ce que nous avons à prouver, mais il nous appartient de montrer que sa

poésie est précise au point de noter chez ses personnages les plus impalpables mouvements du cœur, et nous pouvons conclure par un mot, bien que ce mot soit déplaisant quand il s'agit de tant de grâce, que sa délicatesse consiste dans son exactitude.

Il est un poète français qui, par les mérites dont nous parlons, est encore supérieur à Corneille et à Racine, c'est Molière, condamné qu'il était parfois par la nature de son art, par la comédie, à rechercher une précision double. Ce que nous entendons par ces mots, un exemple peut seul le montrer. Quand Orgon fait un éloge enthousiaste de Tartufe, il peint son ardente piété, son humilité, sa charité en termes si sincères, en traits si nets, avec des circonstances si bien définies qu'on ne peut douter de cette parfaite vertu, et pourtant ce sont ces traits si nets, ces circonstances si bien définies qui donnent au spectateur l'idée de la dlus parfaite hypocrisie :

Chaque jour, à l'église, il venait d'un air doux,
Tout vis-à-vis de moi, se mettre à deux genoux.
Il attirait les yeux de l'assemblée entière,
Par l'ardeur dont au ciel il poussait sa prière;
Il faisait des soupirs, de grands élancements,
Et baisait humblement la terre à tous moments;
Et, lorsque je sortais, il me devançait vite
Pour m'aller, à la porte, offrir de l'eau bénite.

Instruit par son garçon, qui dans tout l'imitait,
Et de son indigence, et de ce qu'il était,
Je lui faisais des dons; mais, avec modestie,
Il me voulait toujours en rendre une partie.
« — C'est trop, me disait-il, c'est trop de la moitié;
Je ne mérite pas de vous faire pitié. »
Et, quand je refusais de le vouloir reprendre,
Aux pauvres, à mes yeux, il allait le répandre.

Lisez ces vers d'abord comme un éloge, examinez les mots l'un après l'autre, chacun de ces mots sera la preuve la plus saisissante de la vraie piété telle qu'on se la figurait au XVII[e] siècle; relisez-les maintenant comme une satire, chacun de ces mêmes mots sera la preuve la plus saisissante de la piété fausse. Dans le premier cas, il n'y a pas un trait qui sente la critique; dans le second cas, il n'en est pas un qui ne la sente. Comme par un singulier jeu de lumière et par le plus ingénieux arrangement de perspective, selon que devant ce portrait vous vous penchez à droite ou à gauche, vous verrez ou le chrétien accompli ou le vil imposteur, et l'un et l'autre dans une perfection égale. C'est un tour d'adresse et de force qui peut-être n'a point son pareil. Quelle ligne inconcevablement déliée a dû suivre le génie du poète pour marcher sur la limite de ces deux contraires sans encombre ou faux pas? Quel choix de mots ne faut-il pas pour répondre égale-

ment à deux nécessités si opposées? Eh bien! c'est au prodige de cette double précision que tient le ravissement du spectateur.

Chez les grands écrivains, jusque dans les moindres détails du style et de la langue, la pensée a toujours le souci de se définir, de se distinguer d'une pensée voisine qu'on pourrait confondre avec elle. Pour prendre toujours des exemples connus, quand Chimène dit à Rodrigue : « Va, je ne te hais point, » au lieu de dire : Je t'aime, comme elle eût dit sans doute dans un drame de 1830, Chimène laisse voir qu'elle devrait haïr le meurtrier de son père, mais qu'elle ne le peut pas, et marque ainsi l'exacte nuance de son sentiment. Aussi quand l'actrice sait donner à ces mots le ton nuancé qui leur convient, cette nuance les rend adorables. Il y a chez les poètes certaines expressions singulières fort célébrées par la rhétorique, qui paraissent au premier abord peu logiques, qu'on appelle des alliances de mots, qui semblent plutôt des contradictions, où l'adjectif heurte le substantif comme dans ces exemples partout cités : l'*orgueilleuse faiblesse* d'Agamemnon, la *fuite triomphante* des Hébreux. Ces expressions insolites ne sont pas de l'emphase. Les deux mots contraires en se ren-

contrant se limitent l'un l'autre, et produisent ainsi la ligne d'une rigoureuse définition. On appelle ces formes de langage des ornements et des artifices, quand ce ne sont que les efforts de la pensée à la recherche de la justesse. Elles brillent sans doute par l'étincelle du choc, mais elles ne sont faites que pour éclairer.

Sans passer ici en revue tous les procédés de l'esprit, il n'est pas sans intérêt de montrer que de tous ces procédés même le plus suspect, le plus discrédité par ses abus, celui qui a fait mourir toute la littérature de l'empire comme par une funeste contagion, — la périphrase, puisqu'il faut l'appeler par son nom, — est elle-même un des plus délicats instruments de précision. Nous ne parlons pas, bien entendu, de la périphrase à la façon de Delille, laquelle n'est le plus souvent qu'un jeu d'esprit ou une aristocratique aversion pour le mot propre. Bien des gens semblent ignorer qu'elle n'est qu'une forme logique qui, loin de dissiper la pensée, l'enserre et l'étreint. Tantôt elle définit une chose au lieu de la nommer et fait sortir du mot ce qu'il contient, tantôt elle présente à l'imagination un net dessin que le mot propre ne donnerait pas, ou bien éveille en nous un

sentiment que le simple nom laisserait dormir. La périphrase, qu'on a regardée comme la pauvre ressource de pauvres écrivains, est, au contraire, du plus fréquent emploi chez les orateurs les plus exacts et les plus hardis. Ils en ont besoin, non comme d'un ornement, mais comme d'une démonstration. Quand Bossuet, dans l'oraison funèbre de la reine d'Angleterre, commence ainsi : « Celui qui règne dans les cieux, de qui relèvent tous les empires... est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, » il emploie une forme logique, et en désignant Dieu par ses attributs au lieu de le nommer simplement, il montre au grand roi qu'il n'est qu'un vassal de la monarchie divine, et fait ainsi un raisonnement aussi ferme que l'intention en est religieusement courageuse. Quelquefois la périphrase enferme dans ses plis un sentiment avec l'idée et dispense ainsi l'auteur de les énoncer séparément. Chose qui peut paraître étonnante, elle devient un effort de concision. Ainsi, quand Alfred de Musset fait voir aux jeux de Bade les paysans « fils de la Forêt-Noire » mettant leur dernier écu sur la roulette, il les peint dans leur horrible anxiété suivant des yeux, quoi? Est-ce la bille qui roule? Non, ce serait le mot

propre, mais le mot inerte : il peint les pauvres gens

> Suivant des yeux leur pain qui courait devant eux;

beau vers, bien fait pour réconcilier avec la périphrase tous ses ennemis, et qui prouve que même les détours de langage ramènent à la précision et en sont quelquefois le chemin le plus court.

## IV

On a dit et répété bien souvent dans notre siècle, et ceux dont les souvenirs remontent un peu haut peuvent se le rappeler, que la poésie est d'autant plus touchante qu'elle est plus vague, et, pour le prouver, on montrait avec quelle puissance mystérieuse s'étaient emparés des imaginations Chateaubriand, Lamartine et d'autres poètes français ou étrangers, aujourd'hui peu lus, mais qui ont ému toute une génération par leurs mélancoliques rêveries. On disait même, en des livres de critique, non seulement que là est la vraie poésie, mais encore qu'elle n'est que là. Sans doute, on avait raison de se livrer à ces enchanteurs, mais on se trompait en croyant que le charme tenait à la molle incertitude de leurs pensées. Au contraire, ces poètes, avec une pénétration toute

nouvelle, ont surpris dans l'homme des sentiments qui, jusqu'alors, avaient échappé à l'observation la plus attentive; ils ont noté les plus vagues rumeurs de l'âme, comme un musicien essaie de noter les bruits insensibles de la nature; ils sont descendus dans des profondeurs jusque-là inexplorées, dans un monde de demi-ténèbres, saisissant l'insaisissable, cherchant à définir ce qui ne peut être défini; ils ont trouvé une langue, des couleurs, une harmonie pour peindre et pour chanter ce royaume nouveau des ombres, et s'ils ont étonné le lecteur, c'est surtout par la lucidité relative de leurs révélations et de leurs découvertes. Ils ont donné une forme à l'ennui, à la mélancolie, aux troubles d'un scepticisme qui s'ignore ou ne s'avoue pas lui-même, à toute sorte de souffrances confuses, inexpliquées, fuyantes; en un mot, ils ont étalé à la lumière du jour des curiosités morales dont il n'avait été donné à personne de soupçonner même l'existence. Que ces poètes, et surtout leurs langoureux imitateurs, aient abusé quelquefois du droit qu'on peut avoir d'être vague en des sujets si fluides, nous sommes loin de le contester, mais *René*, de Chateaubriand, est un livre de science autant que de poésie. C'est pourquoi les esprits

les plus philosophiques peuvent le relire encore aujourd'hui. Ce qu'on admire dans *le Lac* de Lamartine, c'est que le poète a su offrir, sous une forme juste et pure, un sentiment difficile à démêler, plus difficile encore à peindre, un amour inquiet dans ses délices présentes, qui se sent périssable et voudrait être immortel et qui essaie de confier le secret de son bonheur éphémère à la nature, plus durable que l'homme :

> O lac, rochers muets, grotte, forêt obscure,
> Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
> Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
> Au moins le souvenir.

Si on examine la pièce dans son ordonnance, dans ses expressions, dans son harmonie, on sentira ce qu'il a fallu de délicatesse psychologique dans l'observation et dans la prise d'un sentiment si fugitif. Sans doute, en de pareilles peintures, il y aura toujours quelque mollesse, et il serait fâcheux qu'il n'y en eût pas. A toutes les vérités il ne faut donner que le genre de précision qu'elles comportent. Un sujet de sa nature un peu vaporeux ne doit pas être emprisonné dans une concision cornélienne. A la grâce morale ne conviennent pas

les lignes rigides. Le poète qui peint certains mystères flottants de l'âme ressemble à l'artiste qui, peignant de voltigeants nuages, se garde bien de leur donner des contours trop arrêtés, et cherche, au contraire, à les fixer sur la toile dans leur suspension aérienne et leur diffuse mobilité.

Si, dans la poésie, tous les plaisirs, les plaisirs profonds, tiennent à la justesse, non pas à une justesse simplement approchante, mais à celle qui serre de plus près les choses et les sentiments, il s'ensuit que nos plus grands déplaisirs seront produits par le défaut contraire. De là vient la souffrance que nous cause dans le discours public la déclamation. Quand il y a excès de gestes, de voix ou de ton, le ridicule est si sensible qu'il est inutile ici d'en parler. L'auditeur, selon son caractère, en rit ou s'en afflige, ou même en éprouve une sorte de honte. On se sent comme déshonoré soi-même en assistant à un spectacle si révoltant pour l'esprit et si contraire à la dignité humaine. Mais la déclamation ne consiste pas seulement dans l'emphase; elle peut se servir d'un style très simple et très noble. Est déclamation tout ce qui n'appartient pas au sujet, fût-ce une vérité incontestable.

Un développement dont on n'a que faire, une pensée exprimée avec une chaleur que le sujet ne demande pas, une disproportion quelconque entre l'idée exprimée et le sentiment qui lui convient, tout cela est de la déclamation, alors même que les phrases sont agréables, bien construites et harmonieuses. Fléchier a donné des modèles de ces beautés oratoires qui n'en sont pas, et si vous considérez de près ces faux chefs-d'œuvre de diction, si vous analysez l'impression défavorable qu'ils produisent en vous, vous sentez que toutes ces apparences exquises manquent de crédit et déplaisent, parce que, chez le bel orateur, de petites choses sont devenues grandes, que le style déborde toujours par quelque endroit, que la simplicité est ornée, que la majesté se balance avec grâce, qu'une pensée commune voudrait être touchante; en un mot, que ces périodes, si pures de forme, si lucides, laissent voir à travers leur rotondité cristalline une foule de petits manquements à la justesse des idées et des sentiments.

On ne peut se figurer, si on n'a pas eu l'occasion de voir les choses de près, combien à certaines époques, même en France, à part les hommes de génie, on avait perdu le sens

de la loi que nous soutenons. Vers la fin du XVIIIe siècle, dans la critique littéraire, quand on faisait un portrait, genre alors à la mode, on donnait même figure aux écrivains anciens et modernes. Tous étaient comme affublés d'invariables épithètes. De même que, chez les poètes bucoliques du temps, tous les ruisseaux étaient murmurants et tous les troupeaux bondissants : ainsi, dans la critique, tous les écrivains étaient présentés comme élégants. On aurait pu échanger les noms de ces portraits et faire, en littérature, ce que les Rhodiens, nous l'avons vu, avaient fait en statuaire. Si on peignait Homère, c'était avec des traits qui pouvaient convenir tout aussi bien à Sophocle ou même à l'auteur de *la Henriade*. Il arrive même quelquefois que ce portrait, si mal défini, par la plus malheureuse des chances, rappelle qui vous voudrez, excepté celui dont il porte le nom. C'est ainsi qu'un critique qui ne manquait pas de talent ni de renommée, Thomas, voulant définir le style d'un des plus grands écrivains de l'antiquité, dit que dans ses écrits « tout se développe avec rapidité et mesure, comme une armée bien ordonnée qui n'est ni tumultueuse, ni lente, et dont les soldats se meu-

vent d un pas égal et harmonieux pour avancer au même but. » Quel est ce grand écrivain? Ce pourrait être Démosthène, ou Cicéron; à la rigueur, ce pourrait être Tite-Live ou tel autre. Il n'y a qu'un seul grand écrivain de l'antiquité auquel ces traits ne peuvent nullement s'appliquer, puisque rien n'est moins militairement rangé que son style, c'est Platon, et c'est précisément Platon qu'on a voulu peindre. Faut-il être peu favorisé par le hasard, quand on écrit au hasard, pour faire un portrait qui ressemble à peu près à tout le monde, sauf à l'homme qu'on peint!

Il en est du jeu des acteurs comme du talent des écrivains. Ce jeu est d'autant plus parfait qu'il est plus précis. On dit d'ordinaire, par une sorte de convention, que dans nos grands théâtres on joue bien; nous appelons bien jouer faire des gestes d'une vérité approchante; dans le fait, ces gestes ne sont, le plus souvent, que des à-peu-près dont nous nous contentons. Mais si tout à coup un acteur, par une heureuse inspiration, dans un moment de sûr instinct et de vive lumière, rencontre un geste d'une justesse tout à fait précise, ou une intonation d'une vérité saisissante, le public est transporté, il éclate en applaudissements.

C'est la précision que le public salue. Un pareil geste est une révélation, une découverte, une création qui ne sera pas perdue. Il a si fort frappé par sa justesse nouvelle, qu'il sera imité par d'autres acteurs et pourra même, dans la suite, être banal; car il est dans la destinée des choses originales de devenir, à la longue, communes par les hommages mêmes qu'elles reçoivent de l'imitation admirative. On peut faire la même remarque en peinture. Quand, au Salon, un artiste fait voir dans un de ses tableaux une attitude inconnue ou un de ces gestes qu'on appelle trouvés, ce geste d'une vérité exacte frappe si vivement les artistes que, dans les expositions suivantes, vous pouvez être certain de le retrouver d'une manière plus ou moins bien dissimulée dans un grand nombre de tableaux. Ç'a été une conquête dont tout le monde serait heureux de s'emparer. C'est la précision qui fait ces sortes de conquêtes, et elle pourra en faire longtemps encore. La nature physique et morale de l'homme n'est pas encore connue, malgré toutes les apparences contraires; elle est si diverse et si fine qu'elle se dérobe sans cesse aux plus pénétrants regards. Elle offre bien des nuances qui ont échappé, des atti-

tudes, des gestes, des expressions, par exemple, des étonnements d'enfants, des candeurs de jeune fille, des sérénités, des tristesses que ni peintre, ni poète, ni acteur n'a encore aperçus, ou n'a su saisir. Il y a dans l'humanité des choses ravissantes que le hasard nous fait quelquefois remarquer et qui n'ont été reproduites par aucun art. Sur les fronts humains il a passé bien des nuages ou bien des rayons qui n'ont pas laissé de traces. Il est de divins sourires qui, depuis des siècles, errent sur des lèvres humaines, qui n'ont jamais été surpris au passage par un artiste et qui se sont évanouis; mais soyez sûr qu'un jour quelqu'un les remarquera et les fixera sur la toile ou dans la poésie. Voilà pourquoi l'art est immortel et peut se renouveler sans cesse. Il a devant lui, sous ses yeux, tous les jours, des beautés jusqu'ici invisibles, des grâces plus ou moins fuyantes qu'il s'agit de poursuivre et d'atteindre. C'est la précision de l'art qui réserve aux siècles futurs ces surprises et ces délices.

Si nous ne craignions de trop peser sur notre sujet, nous pourrions montrer que notre loi s'applique même aux produits de l'industrie. La langue des simples ouvriers nous fournirait des métaphores expressives et lumineuses.

Dans la sculpture des meubles, par exemple, qu'appelle-t-on « une exécution lâchée, une facture molle » ? Dans l'industrie du vêtement, qu'est-ce que « la confection » ? Tout cela signifie un manque de justesse exacte. C'est pourquoi les produits de ces industries peu rigoureuses excitent le dédain et coûtent peu, ne coûtant que ce qu'ils valent. En tout, c'est l'exactitude qu'on honore et qui se paye. Dans l'industrie, comme dans les arts, c'est la précision qui fait la valeur et donne du prix.

## V

Pour revenir à la littérature, de nos jours aucun auteur qui se respecte n'oserait plus écrire, comme Thomas ou ses successeurs, avec une si majestueuse incurie. Nous exigeons aujourd'hui l'exactitude, non seulement dans la critique, où nous sommes devenus très méticuleux, mais encore dans les œuvres d'imagination, où nous ne demandons le plus souvent, il est vrai, que l'exactitude matérielle et pittoresque. Dans ces sortes de descriptions ou plutôt de peintures, on est même arrivé à un relief surprenant et, à force de tourmenter la langue, on a su en faire la rivale des arts plastiques. Je ne crois pas qu'en aucun temps il y ait eu un si grand nombre d'écrivains sachant donner aux objets dépeints l'apparence de la réalité même. C'est là ce que le public aime et,

naturellement, on s'empresse de le servir selon son goût. Mais si nous réclamons cette vérité exacte dans la description physique, si nous la cherchons dans les moindres détails et les minces accessoires, si enfin nous nous plaisons dans ce qui peut se voir et se comprendre du premier coup, nous tenons beaucoup moins à des qualités plus cachées, à la justesse générale de la composition, qui nous demanderait un effort, à celle de l'observation morale, qui veut être pénétrée, à la mesure, qui est une justesse fine, à la délicatesse, qui est une justesse plus fine encore. Dans les arts, devant un tableau, nous ne demandons pas une lente délectation, mais une courte surprise, la surprise d'un sujet piquant ou celle d'un talent sans mystère. Au théâtre, nous voulons être étonnés, secoués avec violence, et si, dans un drame, les personnages ne parlent pas selon la nature, ou selon leur caractère, s'ils ne disent pas ce qu'ils devraient dire, pourvu qu'ils nous enlèvent, çà et là, par quelques vers éclatants, nous ne tenons pas à la juste expression des sentiments. Nous avons même trouvé un euphémisme très courtois pour pallier cette inexactitude, et nous appelons cela le lyrisme dans le drame. En des théâtres moins litté-

raires, il nous arrive même de nous divertir longuement de ce qui n'a pas de suite et parfois de ce qui n'a pas de sens. Il est inutile d'insister, car notre pensée n'est pas d'accuser la littérature contemporaine, qui est plutôt prodigue que pauvre, et qui jette à tous les vents beaucoup de talent et d'esprit. Nous voudrions, au contraire, faire remarquer, pour excuser l'art contemporain, que la faute en est au public, qui ne veut que des jouissances faciles et qui estime que les plus grands plaisirs sont ceux qui coûtent le moins de peine.

Pour le critique qui étudie le XVII[e] siècle, un grand sujet d'étonnement, ce n'est pas qu'il se soit produit un Corneille ou un Racine, car dans tous les temps peut paraître un beau génie; c'est qu'ils aient rencontré un public capable de goûter et d'encourager de si sévères compositions tragiques. Comment Corneille a-t-il pu se croire obligé, ou plutôt comment a-t-il pu se croire permis, sans rien jeter en pâture aux yeux, d'offrir une intrigue si savamment compliquée, d'enfermer le sentiment en des raisonnements difficiles à suivre, en style si plein, avec une concision qui, de vers en vers, demande une si forte contention d'esprit? Comment Racine a-t-il pu espérer, en composant

ses pièces et en distillant ses pensées, que le public saisirait au passage, à la volée, ses sentiments si délicats et ses expressions si méditées? Il fallait bien qu'ils eussent le droit de compter sur une continuelle attention à toutes leurs paroles, car, chez les deux poètes, composition, intrigue, style, tout est si serré que la moindre distraction des spectateurs les aurait privés de tout leur plaisir. Et pourtant quels étaient ces spectateurs? Des princes, des courtisans souvent très évaporés, des dames parfois plus évaporées encore; mais ce beau monde léger n'était pas léger quand il s'agissait de son plaisir; il consentait à l'acheter par une attention soutenue, à le payer ce qu'il vaut, à n'en rien laisser perdre, et il ne comprenait le bonheur littéraire que dans sa plénitude.

Aujourd'hui, nous sommes loin de ces goûts et de ce courage, n'ayant plus les beaux loisirs d'autrefois. Il se produit même un singulier phénomène, c'est que nous demandons aux arts moins de précision à mesure que nous en exigeons davantage dans la vie pratique et journalière. Dans la vie, tout est réglé à l'heure et à la minute; dans le commerce, dans l'industrie, dans l'administration, tout est poussé jusqu'à une ponctualité, à une rigueur qui va jus-

qu'au supplice. La science aussi est de plus en plus rigoureuse, on pourrait dire minutieuse, si la minutie n'était souvent la science même. On ne peut douter qu'il ne se soit partout établi des exigences d'exactitude autrefois inconnues. Nous sommes partout attentifs, excepté dans nos plaisirs. Dans les arts et dans la littérature, nous ne voulons plus avoir le souci fatigant de la justesse précise. La couleur, le mouvement, la véhémence, tout ce qui frappe la vue, tout ce qui ne demande ni réflexion ni poursuite, nous contente. Le changement des mœurs explique celui des goûts. Au XVII[e] siècle, la vie de la cour étant frivole, le plaisir était sérieux; aujourd'hui, la vie étant sérieuse, le plaisir est frivole. Quand l'esprit a été longtemps dissipé, il aime à ramasser sa force et à se recueillir : quand il a été longtemps trop tendu, il cherche à se détendre. Une anecdote très familière peut ici servir d'apologue. On raconte que Lablache, logeant un jour dans un hôtel à côté d'un nain célèbre, le général Tom Pouce, une dame, curieuse de voir de près cette merveille abrégée de la nature, se trompa de porte et vint frapper à celle du corpulent et facétieux acteur, qui ouvrit lui-même : « Monsieur le général? fit la visiteuse. — C'est moi, madame; cela

vous étonne, rien n'est plus simple. Quand je suis dans le monde, je me fais tout petit; mais rentré chez moi, je me mets à mon aise. » Voilà l'image du public contemporain. Pendant le jour, il est contraint de se ramasser sous la pression des affaires, de se refouler sur lui-même; le soir venu, il se dilate.

De ces incomplètes remarques, qu'on pourrait multiplier à l'infini, il est opportun peut-être de tirer une conclusion pratique. Si, en effet, dans cette rapide étude de psychologie esthétique, nous avons démontré que la précision est le fond et le principal soutien des arts, de la littérature et même de la poésie, nous pouvons ici offrir une consolation à la cruelle perplexité de certains pères de famille, qui se demandent avec angoisse, et nous ont souvent demandé à nous-même, s'il convient de donner à leurs enfants l'éducation littéraire. Ils ont entendu répéter sans cesse que les lettres ont fait leur temps, qu'il faut leur accorder le moins d'heures possible et les remplacer au plus tôt par les sciences. On accuse les lettres de n'apprendre, comme on dit, que des mots et des phrases et de ne pas former les esprits à l'exactitude. Par une révolution qui peut paraître singulière, surtout en France, les lettres, qui

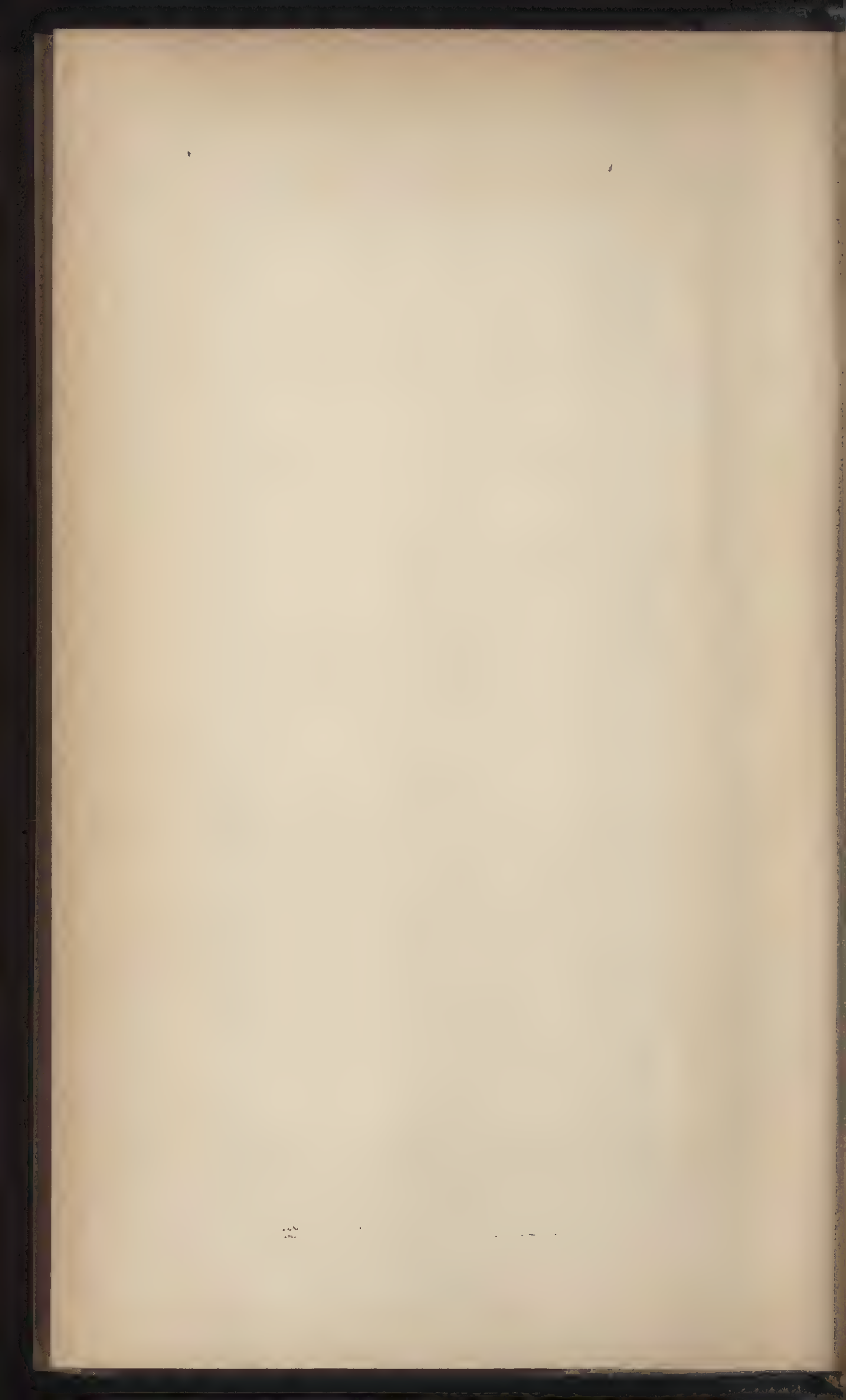
ont fait la gloire de notre pays, qui lui assurèrent en Europe un long et innocent empire, plus durable que celui de ses armes, ces lettres glorieuses, on est obligé aujourd'hui de les défendre. Leur cause est même si compromise devant une certaine opinion publique que leurs défenseurs en sont réduits à demander grâce pour elles. L'an dernier, à la distribution des prix du concours général, dans la plus belle fête de la jeunesse, un orateur distingué, choisi dans l'ordre des sciences, sans doute pour n'être pas suspect et pour avoir plus de crédit, est venu au secours de ces pauvres clientes et à plaidé pour elles avec autant de générosité que de talent. Elles sont accusées et en péril, puisqu'on leur donne un avocat d'office. Pour nous, si nous avions à les défendre contre des esprits qu'on appelle, on ne sait pourquoi, des esprits positifs, nous nous garderions bien de parler de leur charme, de leur vertu morale, de l'élévation qu'elles peuvent donner aux caractères, dans la crainte de n'être pas compris et de passer pour un rêveur gâté par la littérature; nous dirions simplement que l'étude des lettres est une occasion perpétuelle de façonner la jeunesse à l'exactitude. N'en faut-il pas, en effet, pour appliquer les règles de la grammaire,

pour essayer de traduire les pensées des plus grands génies, pour distinguer plus tard, dans la poésie et dans l'éloquence, les nuances des idées et y conformer soi-même la nuance des expressions? Dans les lettres, comme dans les sciences, tout doit être distinct et nettement défini, et comme il s'agit à la fois d'idées et de sentiments, on peut se figurer combien la vue de l'esprit doit prendre d'acuité dans ces délicats exercices. La littérature, elle aussi, a des lignes qui n'ont pas plus d'épaisseur que celles de la géométrie; elle a des balances plus sensibles que celles de la physique et de la chimie.

Les mathématiques, dit-on, donnent par excellence la précision; oui, elles la donnent en mathématiques, mais non pas dans la vie, car, s'il en s'était autrement, comme nulle part il n'importe davantage d'avoir de la précision que dans les affaires publiques, on devrait ne faire entrer que des mathématiciens dans les grands conseils de l'État, aller même jusqu'à mettre la géométrie sur le trône. Encore faudrait-il placer les lettres sur les marches pour célébrer dignement la souveraine. On se plaît souvent à citer les bizarreries et les écarts des écrivains et des poètes, et on rend les lettres responsables de leur esprit peu réglé ou de leur

peu solide jugement; mais l'histoire des sciences exactes n'a-t-elle pas aussi ses légendes, ses héros de la distraction et ses étourderies illustres? Il y a eu dans l'antiquité des peuples sans autre culture que la culture littéraire qui ont fait belle figure dans le monde, les Romains, par exemple, qui ne connaissaient en arithmétique que le calcul usuel, en géométrie que le peu qu'il en fallait pour la castramétation et l'arpentage, ce qui ne les a pas empêchés de montrer en tout une raison pratique qui depuis n'a pas été égalée, de tenir le monde sous la précision de leurs règlements et d'élever le plus solide monument de sagesse juridique sous lequel nous sommes heureux encore de nous abriter. Si les sociétés modernes ont des besoins nouveaux, et si les sciences par leurs surprenantes découvertes, par leurs bienfaits visibles et palpables, méritent autant de reconnaissance que d'admiration, on ne doit point oublier qu'il y a dans la vie humaine une autre précision que celle de la science, une précision qui de mille façons se dérobe et qu'il faut apprendre à saisir, et une exactitude morale qu'il faut pouvoir démêler. Ne savons-nous pas d'ailleurs que les lois du monde moral ont aussi leur beauté et leur constance, qu'elles sont aussi puissantes, aussi sou-

veraines, et, par conséquent, aussi utiles à connaître que les lois du monde physique? Loin de nous la ridicule pensée d'opposer les lettres aux sciences pour exalter les unes aux dépens des autres! Dans l'éducation, elles doivent être unies et elles le sont en effet. Elles ne paraissent ennemies qu'à l'ignorance présomptueuse qui les juge avec des préoccupations vulgaires, sans pouvoir s'élever à ce haut point où les deux méthodes se concilient et se donnent la main. Demandez aux juges des examens et des concours, ils vous diront que les meilleurs esprits sont ceux qui ont été lentement formés par les lettres et par les sciences; consultez surtout ces tribunaux redoutés qui gardent l'entrée des grandes écoles scientifiques de l'État, ils vous répondront que, sauf de rares exceptions, les plus brillants et les plus solides concurrents ont été préparés par une forte éducation littéraire. Voilà ce que le monde ignore, ce qu'ignorent même souvent ceux qui sont sortis vainqueurs de la lutte. Ils oublient volontiers qu'ils ont pu traverser avec tant d'aisance les rigoureuses précisions de la science pour avoir longtemps familiarisé leur esprit, quelquefois même en se jouant, avec les fines et flexibles précisions de la littérature.



## CHAPITRE II

### LA DISCRÉTION DANS L'ART ET LES SOUS-ENTENDUS

En France, depuis un demi-siècle, l'art, renonçant de plus en plus aux idéales fictions, s'est épris de la réalité et semble avoir aujourd'hui pour principal souci de la décrire avec une minutieuse exactitude et une liberté croissante. Dans cette sorte de peinture, il a passé graduellement du noble au familier, puis au vulgaire, au grossier, à l'ignoble, et finira bientôt, on peut l'espérer, par s'arrêter devant l'inexprimable. Cet amour de la réalité, qui nous choque aujourd'hui par ses licences, n'était pas condamnable à l'origine. En 1830, par une juste réaction contre une littérature épuisée qui n'avait plus de

forme précise, qui n'osait rien peindre, rien nommer, et qui s'était évanouie dans les inanités de la périphrase, l'art se piqua tout à coup de revenir à la précision de la vérité historique, de trouver la couleur locale, de montrer les hommes dans leur appareil extérieur, dans leur costume, et les plaisanteries, aujourd'hui attardées, sur les pourpoints de velours et les lames de Tolède sont encore les témoignages de ce goût alors nouveau. C'était comme un premier pas timide vers la réalité. Mais bientôt on trouva qu'il y avait encore trop de fiction dans ces peintures du passé et on se plut à représenter la réalité contemporaine, à reproduire les scènes du jour, à décrire ce que nous avons sous les yeux; ce fut l'effort de l'école qui s'appela elle-même réaliste. Enfin, par un nouveau progrès, on pensa que, si la réalité est le vrai domaine de l'art, il est juste de ne pas oublier les objets et les êtres les plus vils, qu'ils méritent bien aussi leur part d'honneurs. En cela, si on ne fut pas toujours décent, on fut très logique; car, s'il est vrai que dans l'art une chose est intéressante par le seul fait qu'elle existe, il n'y a point de raison de rien exclure; un goujat qui est, excitera plus l'intérêt qu'un héros qui n'existe que dans l'imagi-

nation d'un auteur. On finit par ne plus vouloir que ce qu'on appela les choses, les choses visibles, qu'on peut voir tous les jours autour de soi. Le roman se mit à peindre les objets physiques comme si le monde venait seulement d'être découvert, les traits des personnes comme si on voyait pour la première fois des visages, nos vêtements et nos meubles comme des curiosités inconnues, et on sut peindre tout cela, il faut en convenir, avec un extraordinaire relief. Sur le théâtre, on ne voulut plus se prêter complaisamment à l'illusion des décors; il fallut des accessoires réels, des pendules véritables sur de véritables cheminées, du vrai feu, de vrais repas où l'acteur ne feint pas de manger, mais mange et apporte sur la scène une faim et une soif authentiques. Le goût de la réalité le veut ainsi.

En cela, l'art a été plus ou moins encouragé par l'exemple et les légitimes procédés de la science contemporaine qui s'attache surtout à l'étude des phénomènes extérieurs. La physique ne vit que d'observations, l'archéologie nous présente l'antiquité sous la forme d'objets tangibles, la photographie fait parler les objets eux-mêmes, la physiologie cherche à remplacer la philosophie, la chronique avec ses mi-

nuties se substitue à l'histoire morale. Dans les sciences, ce goût de la réalité peut être considéré comme un progrès, puisque les sciences sont chargées de nous apprendre les choses, de nous instruire en nous les montrant, et si bonne nous paraît aujourd'hui cette méthode que nous donnons même aux tout petits enfants des leçons de *choses*. Ainsi depuis la salle d'asile jusqu'aux plus hautes écoles, des habitudes d'esprit nouvelles se sont propagées et ont pénétré même dans le domaine de l'art. Mais là commence une fâcheuse usurpation. L'art ne vit pas seulement de choses réelles, et s'il est obligé de les montrer, il les combine, il les transforme, il les anime et en fait sortir des idées et des sentiments. Les objets peints pour eux-mêmes, qui n'éveillent pas en nous des idées, qui ne provoquent pas de sentiments, ne peuvent retenir ni l'esprit ni l'âme. Il faut donc que dans toute peinture, soit sur la toile, soit dans un livre, il y ait quelque chose qui, sans être formellement exprimé, nous retienne et nous captive. En un mot, dans l'art, ce qu'il y a de plus précieux et de plus charmant est, non ce qu'on nous montre, non ce qu'on nous dit, mais souvent ce qu'on ne dit pas. Qu'on nous permette de présenter sur

ce point particulier quelques observations de psychologie esthétique sans rigoureuse théorie, sans satire, avec le seul dessein de défendre contre une sorte d'épaississement de l'art et de la littérature les fins plaisirs de l'esprit.

# I

S'il est un art qui semble en droit de ne représenter que la réalité sans rien y ajouter et de se contenter de formes et de couleurs, c'est assurément la peinture, puisque les couleurs et les formes sont le langage qui lui est propre. D'ailleurs l'imitation des choses est une habileté qui nous plaît, et tel objet, que nous ne regardons pas dans la vie journalière, nous amuse quand nous le voyons sur la toile. Néanmoins un tableau dont il ne se dégage pas une pensée, une impression morale quelconque, qui ne nous dit que ce qu'il nous montre, est une œuvre qui ne peut longtemps nous attacher. Sans doute, s'il a des qualités techniques remarquables, il retiendra l'attention des peintres qui pourront y admirer la ferme correction, ou la difficulté vaincue, ou les heureuses témérités

du pinceau, enfin toute la grammaire et la rhétorique de l'art; et si les peintres ne peignaient que pour leurs confrères, un pareil tableau pourrait avoir le plus grand intérêt didactique, mais une fois ces qualités de la fine correction supposées (et ici, de peur de méprise, nous déclarons tout d'abord bien haut qu'on doit les supposer toujours, autrement il n'y a pas de tableau digne de ce nom), il faut encore que le tableau parle à notre intelligence et qu'il ne s'adresse pas seulement aux yeux. Les yeux ne sont que des instruments de vision derrière lesquels se tient un esprit qui regarde au travers et qui veut se repaître, et s'il ne trouve pas d'aliment dans cette peinture, il ne tardera pas à diriger ailleurs ces instruments dociles qui sont tout à son service. C'est l'esprit qui est le vrai maître, c'est lui qu'il faut contenter.

Il importe donc que, dans un tableau, il y ait quelque chose qui offre une prise à l'esprit, une pensée, un sentiment, une intention, appelons cela un sujet. Je sais bien que, sur ce point, bien des artistes seront tentés de se récrier. Il en est qui professent hautement qu'en peinture un sujet est une infirmité, que le dessin et la couleur suffisent, qu'un tableau n'est pas un

livre, et si vous leur objectez l'exemple des grands peintres, les belles compositions de Poussin, par exemple, ils décideront lestement que Poussin n'a jamais été qu'un littérateur. Mais quand ces artistes parlent ainsi et soutiennent avec feu leurs fantaisies systématiques, ne les croyons pas sur parole; ils ne sont pas absolument sincères, en croyant l'être, car tout en déclamant contre les sujets, ils sont sans cesse en peine de s'en procurer; ils en demandent à leurs amis, ils battent les feuillets d'un livre pour en chercher, et s'ils s'en passent malgré eux, c'est qu'ils n'en ont pas trouvé un qui convienne à la nature de leur talent ou qui s'accommode de leur paresse. Ils sentent donc eux-mêmes et confessent, sans le vouloir, que dans un tableau il faut encore autre chose que la représentation, si parfaite qu'elle soit, de formes matérielles. Au reste, sans disserter sur ce point, observez sur vous-même ce que vous éprouvez à une exposition de peinture, quand par malheur, comme il peut arriver, vous vous arrêtez dans une salle où une longue suite de tableaux n'offre rien à l'esprit et ne s'adresse qu'à la vue. Votre esprit erre de toile en toile, cherchant à quoi se prendre; tout s'explique au premier coup d'œil; il n'y a rien à

deviner, à saisir sous ces flatteuses couleurs; peu à peu, vous sentez en vous comme le malaise d'une inanition trop prolongée; la sensation est telle que votre corps même participe à la défaillance de votre esprit; vos yeux nagent, vos jambes deviennent incertaines, et tout votre être tombe dans la stupeur d'une attention sans cesse déçue. Il faut donc dans un tableau quelque chose qui s'échappe des formes et des couleurs, qui s'adresse à la raison ou à l'âme, quelque chose ou de piquant, ou d'émouvant, ou d'idéal, ou de beau, car la beauté est à elle seule un sujet, et vous tient quitte de tout le reste; en un mot, quelque chose d'immatériel, que le spectateur recueille, démêle et goûte à loisir. Autrement le tableau le plus habilement peint nous dit tout de suite ce qu'il veut dire; un coup d'œil suffit; le plaisir qu'il nous cause est consommé sur le moment.

Par sujet, nous n'entendons pas nécessairement une scène historique ou anecdotique telle qu'on peut en lire dans les livres, et nous ne demandons pas que la peinture soit, par exemple, une *illustration* de Plutarque. Tout peut devenir un sujet, les plus humbles choses comme les plus grandes, pourvu qu'il s'y rencontre une intention secrète qu'on peut appeler

la pensée de l'artiste, un charme invisible sous des formes visibles, que le spectateur découvre et dont il se délecte. Ce sera, pour les anciens, un dieu qui, sous la forme humaine, laissera voir un caractère divin ; la majesté est une sorte de mystère dont l'imagination du spectateur s'occupe avec respect ; ce sera, si l'on veut, une simple mortelle, pleine de grâce. La grâce n'est-elle pas un double mystère, à la fois physique et moral? Au moyen âge, ce sera une sainte figure, dont le seul aspect mystique parlera aux âmes naïves du temps. Ce sera une scène champêtre, moins que cela, un animal, un arbre, une fleur. Rien n'est vil de ce qui peut prendre une expression, de ce qui peut recevoir la pensée de l'artiste [1]. Il faut une pensée, si vague qu'elle soit. Tout le monde, sans s'en douter parfois, est de cet avis, même ceux qui semblent ne point le partager. Que font donc nos critiques d'art, qui, chaque année, en si grand nombre, analysent les tableaux du Salon? Font-ils simplement l'examen des mérites techniques? Se bornent-ils à déclarer que la forme de tel objet est manquée ou qu'elle est parfaite? Non, ils recherchent l'intention du peintre, ils

1. Même au XVIIIe siècle, le peintre Chardin disait : « On se sert des couleurs, mais on peint avec le sentiment. »

dégagent son idée, son sentiment; ils vont comme au delà de ce qu'offre la toile. Il en a été de même dans tous les temps. Philostrate dans son livre des *Images*, Pline, Lucien, bien d'autres anciens parlent souvent des émotions qu'éveille le tableau ou la statue qu'ils décrivent. Ainsi font les poètes de l'Anthologie grecque, qui, pour célébrer dignement telle ou telle merveille de l'art, composent en son honneur une petite pièce de vers artistement travaillée, quelquefois non sans raffinement. Pour ne citer qu'un exemple, un de ces poètes, devant un beau tableau représentant la mort de Polyxène, nous apprend qu'à la dernière fille de Priam, sur le point d'être immolée, qui survivait seule à sa patrie et à sa famille, et résumait en elle toutes les douleurs Troyennes, le peintre avait donné un air si suppliant et si pathétique qu'on lisait dans son regard *tous les malheurs de Troie*. L'expression du poète peut paraître forcée, mais elle montre ce qu'un spectateur grec cherchait dans un tableau, ce qu'il y voyait ou croyait y voir, ce qu'il demandait au peintre de lui suggérer [1]. Chez les anciens on développait quelquefois lon-

1. *Anthologie grecque*, éd. Didot, l. XVI, 150. — Voir sur Philostrate *Une galerie antique* par Bougot, 1881, et *Un critique d'art dans l'antiquité* par E. Bertrand, 1881.

guement l'idée d'un tableau, et un orateur, Dion Chrysostome, devant l'assemblée des Grecs à Olympie, aux pieds de la célèbre statue de Jupiter, par Phidias, déroula dans un long discours toutes les intentions que le grand artiste avait enfermées dans son œuvre divine [1]. Il y a donc dans un tableau ou dans une statue un je ne sais quoi qu'il faut chercher et qu'on cherche, et ce qu'il y a de plus touchant dans une œuvre d'art n'est pas ce qu'on y voit seulement de ses yeux, mais ce qu'on y devine ou ce qu'on y respire.

Parmi les peintres contemporains, ceux qui ont le mieux compris cette loi de l'art, sont les paysagistes. Ils savent bien que les prés, les bois, les eaux, si bien représentés qu'ils soient, ne nous donneraient qu'un médiocre plaisir, le plaisir vulgaire d'une imitation exacte, si de ces eaux, de ces prés, de ces bois ne s'exhalait un sentiment que le peintre en fait sortir, on ne sait comment, car c'est là son secret. Ces sentiments peuvent être très divers. Dans tel paysage on croira sentir la force créatrice de la nature, comme dans une rêverie de panthéiste, ou comme à la lecture de Lucrèce; dans tel autre, la mélancolie des choses fugitives et

1. Discours XII, l'*Olympique*.

périssables, ou le charme paisible des choses rustiques. Le peintre semble avoir coulé dans son tableau de la nature un peu de cette âme que Virgile reconnaissait dans la nature même : *Spiritus intus alit.* Le plus souvent il y verse avec délices ses propres sentiments. Un délicat philosophe n'a-t-il pas été jusqu'à dire : « un paysage est un état de l'âme [1]. »

Même quand l'artiste ne prétend pas éveiller en nous de grandes idées morales, ne voyons-nous pas qu'il trouve mille moyens de nous faire deviner ce qu'il ne lui est pas donné de peindre? A l'aide de couleurs, il nous fera comme percevoir le murmure de l'eau. Ce qu'il ne peut exprimer, il le suggère au spectateur. Dans cet arbre aux feuilles retournées on sent le frisson du vent; dans ce pré éclairé et brûlé par un ardent soleil, bruissent d'invisibles insectes; ici le jour est peint avec une fraîcheur si matinale qu'on entend chanter les oiseaux. Ces formes immobiles du tableau sont pour nous en mouvement, et ces couleurs, on l'a dit, font du bruit. Voyez encore par quels artifices le peintre nous fait aller au delà de la plane surface de son tableau; il nous ouvre à dessein

1. Article de M. Caro sur Amiel. *Rev. des Deux-Mondes*, 15 fév. 1883.

des perspectives fuyantes où notre esprit s'engage et se plaît à errer, une allée sinueuse dont notre imagination achève le détour, où elle s'établit comme en une chère solitude. Il est même des paysagistes qui, ne donnant que de vagues indications dans une sorte de brume, ne laissent pas de produire une impression poétique. Souvent même, toute la poésie d'une pareille peinture est dans cette brume. Un tableau qui ne ferait voir que ce qu'il expose à la vue, des prés, des eaux, des bois bien peints, qui ne ferait rien sentir au delà, n'aurait pas ce profond attrait qu'on ne peut définir, dont on ne sait rien, si ce n'est qu'il retient notre âme avec nos yeux. Quelquefois un ciel, une mer, un désert suffisent; l'esprit du spectateur se charge de remplir le tableau. Il peut même arriver que, pour nous, rien ne soit plus plein que cette immensité vide. Nous dirions volontiers que, dans les grands et les petits paysages, le charme suprême est précisément dans ce qui n'est pas représenté.

On croit quelquefois et on dit que certains tableaux admirés n'ont de valeur que par la fidélité d'une peinture matérielle et qu'ils n'ont rien à démêler avec le cœur ou l'esprit, par exemple, certains tableaux hollandais, danois,

suédois, qu'on a pu voir à la dernière exposition universelle, qui représentaient simplement une chambre déserte avec des planchers bien lavés, des meubles reluisants, des ustensiles de cuisine, le tout éclairé à travers une fenêtre ouverte par un rayon de soleil. Où trouvez-vous là, dit-on, une idée ou un sentiment? Parler ainsi, c'est ne pas comprendre la vraie poésie du Nord. Dans les pays froids et brumeux, une fenêtre ouverte, un rayon de soleil sont des joies peu communes et qui méritent d'être célébrées par les poètes et les peintres; une chambre avec des meubles bien cirés et des ustensiles bien rangés annonce l'aisance et l'ordre et fait l'orgueil du possesseur et l'honneur de la ménagère. L'éclat de ces meubles, c'est l'éclat de la vertu domestique; cette propreté rit non seulement aux yeux, mais à l'âme; c'est plus que de l'agrément, c'est de la gloire, la gloire du riche et l'ambition du pauvre. Si, dans ces pays-là, vous demandiez à une jeune paysanne à quoi rêvent les jeunes filles, elle vous répondrait qu'elle espère un jour habiter avec son mari une de ces chambres où on verrait une belle armoire, une table luisante, des cuivres étincelants, des assiettes fleuries, bien exposées à la vue, ct chaque

chose à sa place, selon une agréable ordonnance; et dans un de ces élans de poésie dont nous avons un jour été témoin, l'ignorante pauvrette parlerait comme le plus exquis des Grecs, Xénophon, qui disait : « La belle chose que des vases d'airain, la belle chose que des ustensiles de table, la belle chose enfin, malgré le ridicule qu'y trouverait un écervelé, la belle chose que de voir des marmites rangées avec intelligence et symétrie! [1] » Ainsi, un pareil tableau, grâce à une association d'idées, grâce aux intimes sentiments qu'il éveille, est un sujet véritable et, tandis que, chez nous, plus d'un spectateur s'imagine et déclare que le peintre n'a voulu montrer que l'adresse d'un minutieux pinceau, ce simple tableau charme l'esprit de ceux pour qui il a été composé et peut-être même fait battre plus d'un cœur. Même en dehors de l'art, dans la vie de tous les jours, n'est-ce pas à une pareille association d'idées que tiennent souvent nos joies ou nos tristesses? le plus simple objet, une fleur séchée, une boucle de cheveux, moins que cela, un fugitif parfum, peut faire lever en nous toute une volée de souvenirs. Le son d'une cloche de vil-

1. *Economique*, ch. VIII, trad. de M. Talbot.

lage, l'odeur du foin coupé ramène quelquefois sous nos yeux nos jeunes années déjà bien lointaines. Il est même un art, la musique, qui à la plupart des hommes n'offre rien de distinct, qui ne leur révèle pas la pensée de l'artiste et qui pourtant les ravit rien que pour avoir soulevé et fait onduler en eux leurs propres pensées.

## II

Dans la grande peinture, on a souvent provoqué le sentiment sans l'exprimer, et on a recouru à des artifices dont quelques-uns sont fort connus, s'ils n'ont pas toujours été bien compris. Les anciens ont célébré à l'envi, au point d'en faire un lieu-commun oratoire, l'ingénieux moyen employé par Timanthe dans sa peinture du *Sacrifice d'Iphigénie*. Après avoir montré la jeune et royale victime devant l'autel, et autour d'elle Calchas triste, Ulysse plus triste encore, Ménélas consterné, après avoir épuisé sur ces visages tous les degrés de la douleur, il n'osa ou ne voulut pas peindre l'affliction paternelle et couvrit la tête d'Agamemnon d'un voile. Cet artifice a été non seulement admiré par les critiques, depuis Cicéron, Pline, Quintilien, Valère Maxime jusqu'à Diderot, mais

encore, ce qui est un plus grand honneur, il a été imité par les plus excellents peintres; car Raphaël a jeté ce voile sur la tête de la Vierge, et Poussin sur le visage d'Agrippine près du lit de Germanicus mourant. Faut-il croire que Timanthe a recouru à cet artifice par impuissance, parce qu'il désespérait de faire voir sur le visage d'Agamemnon, comme dit Voltaire, « le combat de la douleur d'un père, de l'autorité du monarque et du respect pour ses dieux, » ou doit-on penser, avec Lessing, qu'une pareille douleur ne pouvant s'exprimer que par des contractions toujours hideuses, ce voile fut comme un sacrifice que l'artiste fit à la beauté? Selon nous, Timanthe pensait que l'effet serait plus tragique si le spectateur était livré à sa propre imagination. C'est l'avis des anciens, de Quintilien, de Valère Maxime, interprètes de l'opinion commune, qui disent l'un et l'autre presque dans les mêmes termes « que le peintre laissa à la sensibilité du spectateur le soin de se figurer cette douleur paternelle : *patris fletum spectantis affectui æstimandum reliquit* [1]. » Sans doute, il ne faudrait pas, en peinture, abuser de ces moyens qui pourraient

1. Voir Valère Maxime, l. VIII, ch. XI. — *Suo cuique animo dedit æstimandum*. Quintilien, II, 13.

parfois prouver que l'artiste a plus d'esprit et d'adresse évasive que de talent; mais ici l'artifice n'est pas seulement ingénieux, il est pathétique, et, loin d'affaiblir la douloureuse gravité de la scène, il la rend plus touchante, parce que notre esprit, en soulevant lui-même le voile, se représente une affliction indicible que le pinceau n'aurait pu rendre. Il faut recueillir ici, en passant, un jugement de Pline l'Ancien qui résume avec précision nos propres sentiments sur l'art, quand il dit au sujet de Timanthe : « Ses ouvrages donnent à entendre plus qu'il n'a peint, et, quoique le plus grand art de peindre s'y manifeste, on sent cependant que son génie va encore au delà de son art [1]. »

Les anciens, dans leurs écrits, aiment à signaler ces détours par lesquels un artiste donnait à comprendre ce qu'il ne voulait pas montrer et, par exemple, échappait à ce qu'une représentation trop fidèle pouvait avoir d'odieux ou de déplaisant. Ainsi, on admirait beaucoup la statue de Vulcain par un élève de Phidias, par Alcamène, qui laissait entrevoir la démarche boiteuse de ce personnage divin sous une draperie qui la déguisait, et, de cette façon,

1. Intelligitur plus semper quam pingitur. *Hist. nat.*, l. xxxv, 36, 12.

indiquait un trait distinctif du dieu en le dissimulant. Pour toute sorte de bienséances, les artistes anciens suggéraient ce qu'ils n'osaient exprimer, et, par cette discrétion même, qu'on trouverait aujourd'hui superflue, excitaient l'admiration. Un bon juge, un fils d'artiste, qui fut artiste lui-même dans sa jeunesse avant d'être un écrivain, Lucien, contemple avec un savant plaisir un tableau représentant la *mort de Clytemnestre,* assassinée par son fils Oreste[1]. Le peintre, pour atténuer l'horreur de ce meurtre sacrilège, montra, dans un coin enfoncé du tableau, la reine adultère déjà immolée, couchée sur un lit, à demi nue, comme si elle avait été surprise au milieu de ses criminelles amours; mais le principal sujet, sur le premier plan, c'est Oreste et Pylade, terriblement occupés à tuer Égisthe. Lucien admire l'idée du peintre, qui ne présente que le juste châtiment du complice, en éloignant des yeux le spectacle du parricide. Le châtiment seul est en action, et le parricide se devine. On jouit de la tragédie sans en éprouver trop d'horreur, et on sait gré à la délicatesse du peintre qui, non seulement nous épargne, mais encore nous surprend

1. Lucien, *Sur un appartement*, chap. 23.

par son ingénieux scrupule. De même les anciens ont fort célébré le peintre Timomaque pour avoir représenté Médée, non pas égorgeant ses enfants, mais au moment qui précède le meurtre. De cette manière, dit un poète de *l'Anthologie*, il ne troublait pas l'admiration des spectateurs pour la peinture par l'horreur du spectacle. De plus, il leur donnait beaucoup à imaginer. Sur un tableau trouvé à Pompéi, Médée un peu à l'écart, la main sur la garde du glaive qu'elle tient caché, hésite à le tirer du fourreau, tandis qu'à ses côtés ses deux enfants, à ce qu'il semble, jouent aux osselets; l'un d'eux vient de les jeter et a fait un beau coup, l'autre a un doigt levé pour compter les points; le précepteur les regarde, heureux de les voir si gentiment s'amuser. C'est précisément la tranquillité de cet intérieur qui rend la scène tragique. La tragédie est moins sur le tableau, que dans l'esprit du spectateur qui se figure ce qui va suivre [1].

Sans remonter à l'antiquité, il est facile de voir dans nos expositions de peinture que l'attention du public se porte sur les tableaux qui joignent au mérite d'être bien peints le mérite plus rare de provoquer la pensée ou

1. Voir plus haut la *Précision dans l'art*, page 16.

le sentiment. Les tableaux qui ne présentent que des réalités, fussent-elles tragiques, on les quitte aussitôt qu'on les a vus. Nous nous arrêtons devant ceux où, grâce à l'art du peintre, nous devenons en quelque sorte ses collaborateurs ou ses confidents et qui nous indiquent ce que nous achevons. Toute autre peinture nous lasse bientôt, même quand d'abord elle attire vivement les yeux par le mouvement de la scène et le tumulte des couleurs. Qu'on nous laisse prendre pour exemple les tableaux militaires, puisqu'ils sont de ceux auxquels tout le monde peut s'intéresser, qu'ils sont les plus connus, la gravure les ayant rendus populaires. Il ne s'agit ici que de la composition et non des qualités techniques, qui, pour le moment, ne sont pas en cause. Voici, par exemple, un champ de bataille avec des soldats français morts ou mourants; l'humanité, le patriotisme, d'autres sentiments encore devraient, à ce qu'il semble, retenir nos regards; et pourtant il se peut que nous passions très vite devant ce tableau, s'il n'offre qu'une scène péniblement banale et sans pensée, où notre âme reste oisive. Qu'au contraire on nous présente, comme a fait Horace Vernet, une compagnie d'assaut, encore abritée derrière un pli de terrain, mais

près de s'élancer, intrépide, tranquille, l'arme au pied; la vue de ces braves qui, dans un instant, vont mourir, nous causera plus de trouble que si nous les voyions déjà renversés dans la boue et le sang. C'est que nous nous figurons la scène meurtrière qui va suivre et nous nous prenons peu à peu de pitié pour ces vivants qui, dans un moment, ne seront plus; nous les saluons pour la dernière fois et frémissons de les voir partir. Le peintre nous a remplis de ce qu'il ne dit pas.

Les sentiments que nous exprimons ici ne sont pas, comme on pourrait croire, des raffinements de critique; ils répondent aux sentiments du public, même le moins lettré. Nous nous rappelons quel favorable accueil la foule fit aux tableaux de M. Protais, *Avant* et *Après la bataille*. Elle se groupait autour de cette double scène guerrière, où un bataillon de chasseurs à pied attend le signal de la charge, où le clairon a l'œil levé sur le commandant qui, lui-même, va lever la main pour précipiter ses hommes. Elle remarquait l'un après l'autre les principaux personnages, le conscrit ému, le vieux troupier qui, en soldat éprouvé et méthodique, rajuste sa guêtre, et on était inquiet du sort incertain qui leur était réservé

dans un instant. Et quand, dans le tableau *Après la bataille*, on revoyait quelques-uns de ces soldats qui avaient laissé un souvenir, on se les montrait du doigt, et les épaulettes d'argent entre les mains du sergent assis, ces reliques qui laissaient deviner le sort du commandant, frappaient plus les imaginations que ne l'eût fait un vulgaire et prévu cadavre. Tel est à peu près le caractère de tous les tableaux militaires qui, plus récemment, ont attiré l'attention du public. *La dernière Cartouche* est un drame dont la catastrophe est imminente et dont l'intérêt n'est pas seulement sur le tableau, mais encore derrière la toile; *le Salut aux blessés*, dans sa pensive tranquillité, vous remplit d'un nombre infini de sentiments divers, ou nobles ou douloureux ; enfin, dans *le Coup de canon*, le peintre, comme par une sorte de gageure qui vient à l'appui de notre opinion, a eu le singulier et bien périlleux courage de ne mettre sur son tableau que des uniformes insignifiants vus de dos, et a dirigé la curiosité du spectateur, par-dessus les remparts, à quelques kilomètres de la scène, sur un point non seulement invisible, mais inconnu; bien plus, sur un point qu'on ne peut pas même soupçonner. Rarement un peintre a

plus intrépidement compté sur l'effet produit par ce qui n'est point représenté. Comment ne pas rappeler ici l'admirable tableau de M. Meissonier, *Napoléon en* 1814, qu'on a pu revoir dans une exposition récente. Napoléon, à cheval, s'avance suivi de ses maréchaux silencieux qui se couvrent de leur manteau contre les rigueurs de la saison. Lui seul, sans manteau, ne songe qu'aux rigueurs de la Fortune; il est tout à son génie; on sent qu'il porte en lui la destinée de la France. En contemplant ce visage pâle sur lequel on devine de vastes projets, ce regard perdu dans l'espace, que de pensées s'élèvent dans notre esprit, et qui peut dire que ces pensées ne contribuent pas à l'intérêt et même à la beauté de la peinture? On se tait devant cette méditation de l'empereur et devant ce silence; « on craint de causer », disait une dame à côté de nous. On voit donc par le succès qu'ont obtenu ces sortes de peintures que la foule, chez nous, aime et comprend ce qui est sous-entendu et n'est pas plus insensible que les Grecs, du moins dans la mesure de son éducation esthétique.

Il est aujourd'hui des artistes de grand talent qui, en vertu de je ne sais quel système destructeur de tout idéal, non seulement ne suggèrent pas de pensées au spectateur, mais

encore tiennent visiblement à détruire les pensées que le sujet qu'ils traitent suggère de lui-même. On peut citer comme exemple un tableau fort remarqué au Salon de 1880, *Jeanne d'Arc entendant les voix*. Et pourtant, quel beau sujet que la figure de cette vierge en proie à un religieux et patriotique délire, et quel plaisir c'eût été pour nous d'entrevoir sur ses traits l'ineffable mystère de son âme! C'est là qu'est la beauté morale du sujet, là pouvait être aussi la beauté du dessin, de la couleur, de l'expression. Mais, au lieu de respecter et d'offrir à nos yeux ce mystère qui est si propre à nous inspirer de nobles rêveries, le peintre a placé derrière la jeune fille des mannequins couverts d'armures, qui sont censés représenter saint Michel et ses compagnons, lesquels font entendre les *voix*. Dès lors il n'y a plus dans le sujet un profond intérêt psychologique, il n'y a plus de beauté esthétique un peu rare, tout est ramené à une hallucination vulgaire et mesquine. En un mot, au lieu d'une héroïne inspirée, on n'a plus sous les yeux qu'une pauvre campagnarde effrayée par de fantastiques cuirassiers. Ce n'est pas ainsi que Schiller a compris la scène. Il laisse au sujet sa vague et touchante mysticité et fait dire à Jeanne que la voix est sortie de

la ramure des arbres. Schiller, en poète, a senti que la poésie est ici dans le mystère, comme le peintre aurait dû sentir que dans le mystère aussi serait le charme de sa peinture.

Nous ne demandons pas à l'art ce qu'il n'est pas tenu de donner et nous ne saurions trop redire qu'un tableau doit avant tout être un tableau, et qu'il n'est pas fait pour nous instruire. Rien n'est moins supportable que les peintures où l'artiste se montre trop ingénieux et savant, par exemple, ces peintures allégoriques ou théologiquement compliquées, dont les multiples emblèmes sont autant d'énigmes et qui, au lieu de nous faire ouvrir les yeux, nous les font fermer dans le recueillement de l'homme qui résout un problème. Nous savons aussi combien peuvent ravir par elles-mêmes certaines qualités techniques, rares ou nouvelles; qu'il est dans le contraste des couleurs ou dans leur harmonie des audaces agréablement surprenantes et même des subtilités exquises, que nous pouvons quelquefois être charmés par la seule ordonnance d'un tableau, par ce que Molière appelle si bien un noble agencement

> N'ayant nul embarras, nul fracas vicieux
> Qui rompe ce repos si fort ami des yeux [1].

1. *La gloire du Val-de-Grâce.*

Il est clair qu'avant tout il faut savoir peindre, et qu'avant tout aussi le spectateur doit être sensible à l'art de la peinture. Nous comprenons la généreuse impatience de Zeuxis exposant son chef-d'œuvre, *la Centauresse allaitant ses petits*, quand le public ne s'extasia que sur la nouveauté de la conception, sans considérer l'art des détails : « Allons, Micion, dit-il à son élève, roule cette toile et rapportons-la chez nous! [1] » Mais si la science du dessin, de la couleur et l'adresse de la main sont le principal de l'art, est-il interdit à l'artiste d'avoir une pensée, une intention, d'éveiller en nous quelque chose, je ne sais quoi, de mettre, si peu que ce soit, notre esprit ou notre âme en mouvement? Qu'un tableau ne ressemble pas à un rébus, qu'il ne soit pas composé comme une phrase artificieuse de Marivaux ou de Fontenelle, qu'un peintre soit plus peintre qu'homme d'esprit, nous le voulons bien, mais encore faut-il qu'il fasse entendre quelque chose au-dessus ou à côté de l'image, et qu'il n'occupe pas seulement les yeux par la plate imitation d'une réalité connue; car les yeux sont vite rassasiés et n'ont que de courts plaisirs.

1. Lucien, *Zeuxis*, 3.

## III

Si les arts plastiques, qui vivent de formes et de couleurs et qui ont le droit et le devoir d'occuper les yeux, sont pourtant obligés de solliciter l'esprit, à plus forte raison cette nécessité s'impose à la littérature, qui ne s'adresse qu'à l'esprit. C'est là qu'il s'agit de ne pas tout dire, de laisser beaucoup à faire à l'imagination du lecteur. La simple photographie littéraire, les interminables descriptions des choses matérielles qui n'apprennent rien, parce que ces choses nous sont familières, la peinture des passions qu'on ramène à leur expression physique, qui, dès lors, se font comprendre du premier coup et où il n'y a rien à pénétrer, ajoutons la violence uniforme d'un style sans nuance qui ne nous laisse démêler aucune délicatesse, tout cela est aussi contraire à l'art qu'à nos

plaisirs. L'art même le plus simple et le plus élémentaire demande des finesses, des détours dont la plupart, si on y regarde de près, reviennent à faire entendre ce qu'on ne dit pas. Ces artifices n'ont pas été inventés dans les écoles, comme on pourrait le croire; ils sont naturels, et, dans tous les temps, les hommes s'en sont servis et s'en servent encore ailleurs que dans les livres. Même les écrivains qui n'aiment point les artifices ne peuvent pas ne point en faire usage, parce que ce sont les procédés courants de l'esprit sans lesquels on ne pourrait ni écrire ni parler. Dans tous les pays, barbares ou civilisés, dans le peuple comme parmi les lettrés, sur le carreau des halles aussi bien que dans les académies, dans les plus familiers entretiens non moins que dans la plus haute éloquence, en prose, en vers, les hommes semblent s'être mis d'accord, par une sorte de consentement universel et tacite, pour ne pas exprimer uniment et platement leurs pensées et leurs sentiments, comme s'ils savaient tous que les plaisirs de l'esprit tiennent à un détour et à un sous-entendu.

Qu'est-ce qu'une métaphore, sinon l'image d'un objet qui fait penser à un autre? Qu'est-ce qu'une fable, un apologue, une allégorie, si ce

n'est une manière indirecte d'intéresser à une vérité en la faisant trouver? Qu'est-ce qu'un emblème, un symbole? leur nom seul éveille l'idée d'énigmes parfois fort compliquées, dont l'architecture et la sculpture ne pourraient point se passer. Qu'est-ce qu'un trait d'esprit, sinon une étincelle qui illumine ce qu'on ne dit pas? Si rien ne se cache sous le mot, il n'y a plus de trait d'esprit. Par l'allusion, vous désignez une chose que vous n'osez montrer; par l'ironie, vous faites comprendre le contraire de votre pensée; par l'hyperbole, vous dites plus pour faire entendre moins; par un procédé inverse, moins pour faire entendre plus; vous couvrez d'un euphémisme une pensée déplaisante. Et la périphrase, comment l'oublier ici? la périphrase qui, paraît-il, a bien des charmes puisque, durant un demi-siècle, en France, on ne connut pas d'autre régal littéraire. Ce n'est pas tout; par d'autres procédés vous parlez d'une chose au moment même où vous annoncez hautement que vous n'en parlerez pas; tantôt vous retardez à dessein votre idée, vous la tenez comme en l'air par une habile suspension pour la faire désirer; tantôt, par la réticence, vous l'arrêtez net pour la faire deviner. On peut même aller si loin dans cet art de la réti-

cence que des poètes romantiques, on se le rappelle, des poètes cette fois trop discrets, avaient imaginé de ranger sur toute une page blanche des lignes de points, estimant sans doute que la meilleure manière de ne pas tout dire est de ne rien dire du tout. Encore un coup, ce n'est pas la rhétorique qui a imposé ces lois, c'est l'usage général au contraire, qui s'est imposé à la rhétorique. Il semble que les hommes aient tout d'abord senti que l'esprit s'endort si on ne donne à cet être ailé quelque chose à poursuivre; voilà pourquoi, dans le langage, presque tout est délicatesse fuyante.

En dehors de la langue, il en est à peu près ainsi de bien des choses qui nous charment le plus dans la vie : la pudeur est une retenue; la modestie, un effacement; la politesse contient les sentiments et les paroles; la grâce n'est la grâce que pour ne pouvoir être définie; l'amour est bien près de ne plus être quand le mystère n'y est plus. Les femmes, qui ont un sens si naturel et si fin de l'art, ont, par le plus simple instinct, dès le commencement du monde, inventé la coquetterie, qui consiste précisément à donner du prix à la beauté en la dérobant. Bien avant la Galatée de Virgile, on se cachait

déjà derrière les saules pour être vue. Cette loi délicate de l'art a été bien comprise par l'artiste grec qui fit la Vénus de Médicis, quand il voulut que la déesse de la beauté et de l'amour nous apparût voilée de son geste.

L'art aime les détours et les mystères, non pas les petits et frivoles raffinements, qu'il faut toujours mépriser, mais ces mystères tout naturels qui sont faits pour réjouir l'esprit et l'âme ; c'est par un certain mystère qu'on intéresse, qu'on retient, qu'on captive l'imagination. Dès qu'il n'y a rien à deviner, il n'y a plus d'intérêt ni de plaisir. Cela est vrai des plus grandes choses. Si les religions n'offraient que des principes précis de claire théologie, elles ne feraient pas d'enthousiastes ; la foi s'inquiète et s'échauffe, parce que derrière ces principes il y a des obscurités attrayantes et des mysticités exquises. Dans le monde païen, pour les esprits cultivés, le charme infini des images mythologiques était dans l'incertaine philosophie que recélaient ces images. Ils connaissaient bien l'esprit humain, les prêtres d'Éleusis qui établirent plusieurs degrés d'initiation, afin que la pieuse curiosité des fidèles fût toujours tenue en haleine, n'étant jamais

pleinement satisfaite. En Égypte, des sphinx accroupis à la porte des temples suscitaient le zèle religieux, en déclarant par leur seul aspect colossalement mystérieux, qu'on ne pouvait parvenir qu'à travers des énigmes jusqu'au trésor de la sapience. C'est à peu près de la même façon qu'on procède dans les grandes œuvres littéraires. Au théâtre, l'esprit du spectateur est pendant des heures suspendu à un dénoûment qui se prépare, s'annonce, se fait espérer de scène en scène et nous fuit. Dans l'épopée et dans les récits, on trouble habilement l'ordre des temps pour nous dérouter et pour nous amener par mille détours à l'issue du poème. Dans les grandes compositions comme dans les bagatelles littéraires, depuis l'épopée jusqu'au madrigal, dans l'ordonnance et dans les détails du style, les hommes ont toujours aimé certaines délicatesses qu'il ne faut pas regarder comme des recherches ou des subtilités, mais qui sont des agréments conformes à la nature des choses et aux besoins des esprits. Elles sont si naturelles qu'on les rencontre à l'origine des littératures, et c'est peut-être chez le vieil Homère qu'on en rencontre le plus.

L'art est donc dans son ensemble comme

dans ses moindres détails une suite de grands et de petits mystères que l'esprit pénètre sans effort et dont il jouit. Voilà pourquoi, disons-le en passant, la vérité morale est plus intéressante que les réalités physiques, la vérité morale restant toujours plus ou moins mystérieuse. On a beau y descendre profondément, il est toujours au delà d'autres profondeurs qui nous sollicitent. Les corps, au contraire, et tout ce qui tient au corps, les passions physiques se laissent voir et juger du premier coup, et quand, par exemple, dans nos drames modernes une femme se jette au cou de son amant en s'écriant : « Je t'aime ! je t'aime ! » nous n'avons plus que peu de chose à apprendre sur elle ; mais lorsque Hermione cache son amour par fierté et par fierté sa colère, lorsqu'elle ne sait pas elle-même si elle aime ou si elle hait, que nous la voyons céder à tous les roulis de son amour ou de sa fureur, nous allons de surprise en surprise, et chaque vers, dans cette tempête de l'inconstance, éclate comme une lueur nouvelle sur la nature humaine. Combien la passion physique et tout ce qui lui ressemble est peu propre à exciter un profond intérêt, nous le voyons par d'illustres exemples, entre autres par celui de *la Nouvelle Hé-*

*loïse*, que nous croyons devoir choisir ici précisément parce qu'il n'est guère de livre plus éloquent. Pourquoi donc cette rare éloquence de Rousseau est elle loin de nous ravir? N'est-ce point parce que, dans ce roman, les mystères de l'âme sont trop tôt supprimés? Un jeune homme qui va droit à l'objet de ses désirs, une jeune fille qui étale au grand jour tous les secrets de son amour pour qu'on n'ait pas la peine de les deviner, qui sans réserve, sans scrupule, avec la décision d'une raison maîtresse d'elle-même, au lieu de lutter contre les orages de son cœur, les dirige, les gouverne, pour assurer elle-même l'agréable naufrage de sa vertu, tout cela peut être étonnant, hardi, mais n'est point fait pour nous émouvoir. Le langage de cette passion, tout brûlant qu'il est, nous laisse froids. Cette froideur tient-elle, comme on l'a dit, à ce que ce roman date d'un siècle et nous paraît aujourd'hui démodé? Sans doute le temps a pu refroidir ces pages, mais certains lecteurs du siècle dernier éprouvaient déjà la même impression que nous. La duchesse de Lauzun écrivait, en 1785, à Mme Necker[1] : « Ce roman n'est cependant pas à beaucoup près celui que

1. Lettre citée par M. O. d'Haussonville, dans la *Revue des Deux-Mondes*, du 15 avril 1880.

j'ai lu avec plus de plaisir; *Clarisse* et *Cécilia* m'en ont fait mille fois davantage. Un amour qu'on s'efforce de cacher est bien plus intéressant que celui qu'on peint d'une manière si vive; il semble d'ailleurs qu'on croie plus à la sincérité de celui qu'on a pénétré et que l'imagination aille plus loin que les expressions. » L'aimable et modeste duchesse, en ne laissant parler que son sentiment, fait ici, sans y penser, une théorie sur l'art qui a pour nous d'autant plus de prix qu'elle est plus ingénue.

Ces nécessaires artifices dont nous avons parlé, qui consistent en mystères et en détours, semblent au premier abord n'appartenir qu'à un art chétif qui vit de mièvreries, et sont, au contraire, dignes des plus grands poètes. On les a employés, non pas seulement devant des raffinés, mais devant la multitude et dans les plus populaires compositions. Toute la tragédie d'Eschyle, *les Perses*, repose sur un sous-entendu. Il est vrai que la pièce était jouée devant les Athéniens. Chez les peuples modernes, on n'y met pas tant de façons, et quand en France, en Allemagne ou ailleurs nous voulons sur le théâtre célébrer nos exploits militaires, nous faisons paraître nos soldats, qui battent infailliblement l'ennemi, repoussent ses retours offen-

sifs et se montrent invincibles. On peut se rappeler qu'au temps de la conquête de l'Algérie, un jour de fête, aux Champs-Élysées, sur un vaste théâtre en plein air officiellement construit pour y célébrer notre gloire africaine, de midi à six heures, devant une foule immense, des pantalons rouges poursuivaient des burnous blancs et remportaient sans relâche la même victoire. La scène était très vraie, on ne peut plus exacte et d'une réalité parfaite, puisque ces soldats étaient de vrais soldats, que ces Arabes même avaient le visage bruni par le vrai soleil d'Afrique, que les uniformes et les costumes étaient d'ordonnance; mais cette gloire que nous nous offrions si libéralement à nous-mêmes manquait un peu trop de saveur piquante. Ces sortes de spectacles qui suffisent aux peuples modernes, Athènes ne les aurait pas supportés et les eût gaîment renvoyés à la Béotie. Eschyle (s'il est permis de le nommer en pareille occurrence), Eschyle, quand il voulut célébrer la victoire de Salamine devant un peuple qui avait le sentiment de l'art, transporta la scène à la cour du grand roi. Successivement, comme d'acte en acte, arrivent des nouvelles de plus en plus désastreuses sur l'armée des Perses; enfin paraît le roi lui-même

vaincu, humilié. Il n'y a pas dans toute la tragédie un vers où le courage des Athéniens soit vanté; il n'y retentit que des outrages et des imprécations contre Athènes. Mais que pouvait-il y avoir pour des Grecs de plus délicieux que ces imprécations, de plus glorieux que ces outrages? La gloire d'Athènes est dans le désespoir de ses ennemis. Eschyle a prouvé que ce qu'on ne dit pas peut être sublime.

Il faut que ces détours et ces finesses soient bien naturels à l'art pour qu'on les rencontre déjà à l'origine du théâtre et chez un poète qui passe surtout pour un génie fougueux, intempérant, on a dit même barbare. Chez le vieil Eschyle, le sous-entendu n'est pas un effet du hasard ou d'une fantaisie poétique, mais un système. Eschyle comprit tout d'abord qu'il est des moments où il y a quelque chose de plus éloquent que l'éloquence, le silence. Il lui arriva plus d'une fois de mettre sur la scène un personnage important qui ne parlait pas ou qui faisait longtemps attendre ses paroles. Le poète laissait le spectateur deviner quels pouvaient être les sentiments de ce héros muet; artifices analogues à celui du peintre Timanthe qui jettera un voile sur le visage d'Agamemnon, pensant que le spectateur se figurera de lui-

même une douleur paternelle plus poignante que celle qu'il est donné à l'artiste de peindre. Ainsi dans la tragédie des *Perses*, Atossa, la mère de Xerxès, écoutant le messager qui raconte le désastre, ne prononce pas un mot pendant que le chœur se lamente. Avec quelle ardente curiosité les spectateurs Athéniens devaient attendre ses premiers mots ! Ainsi encore le fier Promethée, pendant qu'on l'enchaîne et qu'on le cloue sur son rocher, se montre longtemps insensible à la pitié et à l'insulte et attend, pour parler, le départ de ses bourreaux. Bien plus, dans une tragédie aujourd'hui perdue, nous savons que Niobé restait durant toute la pièce auprès du tombeau de ses enfants, un voile sur la tête et silencieuse. Dans une autre tragédie, Achille accablé de douleur, ou bien par un intraitable orgueil, après avoir prononcé quelques mots, ne se fait plus entendre, quoiqu'il soit toujours présent. Aristophane approuve ces artifices d'Eschyle. Dans la comédie des *Grenouilles*, quand Euripide, le chef d'une nouvelle école dramatique, le rival du vieux poète, blâme ces personnages silencieux et les appelle une vaine montre de tragédie, Bacchus, le dieu de l'inspiration poétique, répond : « Pour moi j'aimais ce silence, il ne me plaisait pas

moins que le bavardage d'aujourd'hui [1]. » Le créateur de la tragédie savait donc déjà quel est dans l'art l'effet de la discrétion, d'un certain mystère, du sous-entendu. Il savait que ce qu'on ne dit pas peut remuer les âmes. Mais quoi! n'y a-t-il pas eu ailleurs qu'au théâtre, dans l'histoire même, des silences qui ont agité le monde. Sous le règne de Néron, au Sénat, tandis que de grands orateurs ne parvenaient pas à répandre au loin leur renommée, il en était un sur lequel tout l'empire avait les yeux, parce qu'au milieu des honteuses adulations il gardait seul un fier et honnête silence. Toutes les provinces s'occupaient de ce que Thraséas n'avait pas dit. Quand on considère chez Eschyle, chez d'autres poètes et, en général, dans l'art de pareils effets, on est tenté d'ajouter au chœur des neuf Muses une dixième sœur, qui ne serait pas la moins charmante, la Muse muette.

En parlant de l'art exquis des Grecs, il n'est pas hors de propos de signaler encore un exemple de cette poétique discrétion. Dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, dans cette abominable histoire où Œdipe, par une inévitable

1. Voir Patin, *Tragiques grecs*, Eschyle, page 226.

fatalité, est devenu le meurtrier de son père et l'époux de sa propre mère, la pièce se compose d'une longue information où la lumière se fait peu à peu, où se succèdent des personnages semblables à des témoins devant la justice, dont les réponses laissent de plus en plus entrevoir l'horrible vérité. Œdipe et Jocaste font eux-mêmes cette enquête, qui devient poignante. Mais au moment, au moment précis où Jocaste, et avec elle le public, soupçonne qu'elle est la femme de son fils, elle disparaît pour ne plus reparaître; le poète enlève à nos yeux cette monstruosité morale de l'inceste. Elle est présente à l'esprit du spectateur, qui la cherche du regard sans la trouver, d'autant plus présente qu'elle ne se montre plus.

## IV

Ces sortes de délicatesses ne se rencontrent pas seulement chez les Grecs, peuple artiste par excellence, mais chez tous les grands poètes qui savent observer les convenances d'un sujet. Assurément Dante n'est pas un poète timide, et il a prouvé plus d'une fois qu'il n'est pas homme à reculer devant les hardiesses de la pensée et du style. Mais comme il sait être discret quand il le faut! qu'on se rappelle le célèbre épisode de Francesca de Rimini poignardée avec son amant par un mari jaloux. Dans le récit qu'elle fait de sa lamentable histoire, elle raconte comment, lisant un jour avec son beau-frère le roman de *Lancelot*, ils en vinrent dans leur lecture à la scène trop charmante où le chevalier baisa le sourire de la reine. Cet exemple nous perdit, dit-elle, et *ce jour-là nous ne lû-*

*mes pas plus avant.* Sur ces simples mots s'arrête tout le récit, et il devait s'arrêter là. Un poète moderne se serait fait un strict devoir de peindre l'ardeur de cet amour, puis la fureur de l'époux outragé, le coup de poignard et le sang répandu. Mais ici la situation demandait une extrême réserve, et Dante l'a bien senti. En effet comment cette jeune femme aurait-elle pu, sans cruelle confusion, raconter son infortune à deux hommes, deux inconnus? Que voulez-vous d'ailleurs que fassent dans l'enfer à cette pauvre âme de Francesca les douloureux plaisirs de la vie terrestre? que lui importent ces souvenirs et ces misères? Ces seuls mots pudiques : *Nous ne lûmes pas plus avant* renferment tout son malheur, toute sa honte, tous ses regrets. Tel est l'effet de cette simple phrase qu'en la lisant on ne peut s'empêcher de s'y arrêter à loisir pour y démêler avec une admiration de plus en plus pénétrante les infinies convenances que le poète y a observées. L'inépuisable beauté de ce récit est dans ce demi-silence.

Dans la comédie surtout, il faut laisser beaucoup à deviner par la raison que la nature vulgaire des sujets risque toujours d'entraîner l'auteur au delà des justes limites. C'est là que

l'agrément consiste souvent dans la mesure et dans les sous-entendus. Le chef-d'œuvre du genre est l'*Amphitryon* de Molière, où, du commencement à la fin, le plaisir du spectateur est de découvrir ce que le poète a si bien voilé. Même on peut dire que tout le charme de cette comédie est dans ce voile à la fois si discret et si transparent, car l'incroyable bizarrerie de l'aventure n'aurait pas d'intérêt si nous n'avions pas le mérite de la pénétrer nous-mêmes. Mais sans insister sur cette merveille du génie, qu'on se rappelle l'heureuse et singulière adresse d'un auteur comique contemporain. Voulant faire rire aux dépens de deux jeunes filles extravagantes et de leur mère qui n'a pu que les mal élever puisqu'elle est toujours en course et en visites, il eut l'ingénieuse idée de ne pas montrer sur la scène cette mère ridicule qu'il aurait fallu rendre plus ridicule encore que ses filles, qui le sont déjà plus qu'il ne faut. On attend toujours cette mère invisible, elle va venir, elle est venue, on va la voir, mais elle est déjà repartie. D'un bout de la pièce à l'autre, elle s'absente, et, grâce à une dextérité dramatique toute nouvelle et fort plaisante, elle a trouvé le moyen de faire plus que s'absenter, puisque n'étant jamais entrée, elle est toujours

*sortie.* Le personnage principal de la pièce est celui qu'on ne voit jamais.

L'art d'écrire n'est le plus souvent que l'art de suggérer plus d'idées et de sentiments qu'on n'en exprime. A part les orateurs, qui sont obligés de tout dire, puisque leurs paroles doivent être saisies à la volée et n'attendent pas la réflexion, tous les autres grands écrivains donnent à entendre plus qu'ils ne disent, Thucydide, Tacite, La Bruyère, Montesquieu, pour ne nommer que ceux qui comptent le plus sur l'intelligence du lecteur. Tantôt par une image, tantôt par un seul mot ils nous découvrent un monde. Leur pensée serrée, condensée, une fois qu'elle est entrée dans notre esprit, y éclate et s'y déploie. Souvent ils nous offrent leur idée dans une demi-obscurité qui nous inquiète et par cela nous éveille; quelquefois leur composition a quelque chose d'abrupt qui ouvre devant nous une profondeur où se précipite notre pensée. Voyez, par exemple, avec quel art, dans son livre sur la conjuration de Catilina, Salluste, qui pourtant se plaît aux réflexions morales, s'en abstient tout à coup au moment où elles paraissent le plus nécessaires, et termine brusquement son histoire par un simple récit, mais qui donne à penser. Après

avoir dépeint la mort si vaillante de Catilina et des siens, il fait voir les soldats de l'armée victorieuse visitant le champ de bataille, retournant çà et là les cadavres des conjurés, reconnaissant celui-ci un ami ou un parent, celui-là un ennemi personnel. « Ainsi, dit-il, toute l'armée était agitée d'émotions diverses; à côté de l'allégresse, la douleur, le deuil à côté de la joie. » Ce sont les derniers mots du livre. L'historien nous laisse à notre méditation sur l'horreur des guerres civiles. Il sait bien que pour une ou deux réflexions qu'il pourrait faire nous en ferons mille; il sait aussi, le fin artiste, que les pensées qui nous touchent le plus sont celles que nous trouvons nous-mêmes.

Jusque dans la critique littéraire, qui semble ne demander que de la science et de la clairvoyance, cet art a son charme. C'est à cet art que Villemain a dû ses secrètes grâces, des grâces, il est vrai, qui, pour avoir été trop complaisamment employées par l'auteur, ont fini par n'être plus secrètes. S'il est un maître dans l'art du sous-entendu, c'est Sainte-Beuve, dont les nombreux volumes, où il semble avoir tout dit, ne sont rien en comparaison de tout ce qu'il a donné à comprendre. Mais c'est sur-

tout dans les œuvres d'imagination, dans la poésie, que cet art est non seulement nécessaire, mais nous paraît être la marque même du génie. Qui ne sait que de choses renferme parfois un seul vers d'Homère, quelles perspectives morales ouvre un vers de Virgile? Il en est ainsi de Dante, de Shakspeare, de La Fontaine, de Racine, de Goethe quelquefois. Lorsque, dans les *Femmes savantes* de Molière, Philaminte s'exclame sur un mot de Trissotin et s'écrie : « Mais j'entends là-dessous un million de mots, » quand Bélise reprend : « Il est vrai qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros... il vaut toute une pièce, » ces dames ne sont risibles que pour placer mal leur admiration, car elles expriment une très sérieuse vérité. Dans notre siècle, Lamartine a eu plus qu'un autre poète, je ne dis pas cet art, ce talent naturel de provoquer par un mot une longue rêverie et quelquefois, par un seul vers jeté dans notre esprit comme dans une eau dormante, il a produit en nous une suite d'insensibles ondulations qui portaient un doux mouvement aux dernières limites de notre être moral. Si aujourd'hui la poésie de Lamartine ne produit plus de ces effets, c'est que la génération nouvelle est trop active, trop

affairée pour goûter de si lentes et de si intimes délices.

Notre pensée n'est pas de prétendre que l'art ne se compose que d'arbitraires recettes et de petits arrangements énigmatiques. Ce serait donner une bien mauvaise idée de l'auteur qui s'adonnerait à un si misérable travail et du lecteur qui l'exigerait. Nous voulons simplement montrer, en choisissant le plus souvent nos exemples dans le plus grand art, qu'il faut offrir un aliment à l'intelligence et au cœur, des finesses que l'esprit démêle, des délicatesses que l'âme éprouve du plaisir à percevoir, des ménagements qui nous flattent et toutes sortes de nobles précautions qui, saisies et comprises par nous, tiennent notre âme en éveil. L'âme du lecteur doit être sans cesse excitée par l'auteur, sans cesse provoquée, tenue en suspens, caressée ou piquée, car son bonheur est dans l'activité et même dans l'agitation. Et comment serait-elle active si on ne lui présente que des objets connus, qu'on les déroule sans fin sous nos yeux, que sans réserve, souvent sans choix, même parfois sans bienséance, en un mot, sans détour et sans scrupule, on n'a d'autre ambition que de nous inculquer fortement des images à l'aide d'un style violent?

# V

Au style même s'appliquent les remarques que nous avons faites sur la composition. On s'imagine trop volontiers aujourd'hui que, si le style est vigoureux, tout est dit. Jamais, en effet, on n'a écrit couramment avec plus de force. De remarquables écrivains savent employer les mots les plus forts de la langue, leur donner leur sens le plus extrême, les ajuster de manière à les renforcer encore les uns par les autres. Point de relâche, point de nuances qu'il serait doux de discerner. Notre esprit reste passif et finit par se courber inerte sous ces coups redoublés qui l'étourdissent et l'assomment. Une fois qu'on est dans cet accablement les expressions les plus fortes ne se sentent plus; la véhémence même passe sur nos têtes sans nous toucher. Cette manière

d'écrire tient à cette fausse idée, que la modération est une faiblesse.

La modération du style, qui n'est que l'art de ne pas tout dire, loin d'être une faiblesse, est non seulement une grâce, mais une force. Tout d'abord on se livre à elle, parce qu'elle semble mériter du crédit; par cela qu'elle laisse chaque chose à son degré et l'exprime dans sa mesure, son langage est varié, et nous fait passer par toutes les nuances d'un sentiment. Sa véhémence, à de certains moments, nous entraîne, parce qu'elle n'est pas continue; ses audaces, car elle peut en avoir, nous frappent comme des surprises; enfin elle laisse beaucoup sous-entendre par égard, par prudence ou par malice. Mais à quoi bon définir ce qui peut mieux se prouver par des exemples connus? Parmi les nombreux écrivains de talent qui depuis trente ans se sont signalés dans la polémique quotidienne, il en est un, le plus redoutable de tous, Prévost-Paradol, qui s'est fait surtout redouter par la modération, sinon de ses sentiments, du moins de son style. Presque chaque matin on attendait ce qu'il dirait, on remarquait surtout ce qu'il avait l'art de ne pas dire, et si puissant était ce style modéré que le pouvoir impérial, si délicate-

ment meurtri, aurait volontiers échangé ces tempéraments contre les plus violentes injures. Avant lui, dans un autre genre d'ouvrage, dans le roman et la nouvelle, un rare esprit non sans intention satirique contre le style intempérant de ses confrères, et voulant sans doute par son exemple soutenir une opinion analogue à la nôtre, Mérimée abrégea tout pour que la lumière ainsi concentrée attirât plus les regards, peignit vivement sans prodiguer les couleurs, montra les choses en s'abstenant de les décrire, produisit chez le lecteur les sentiments les plus pathétiques en contenant les siens, et par cet art savant se serait placé au rang d'écrivain parfait, si en voilant tout, en cachant tout, il avait pu cacher aussi son art.

Voulez-vous connaître le prix de la modération dans le style et goûter par le contraste un fin plaisir, essayez du moyen que voici : après avoir eu longtemps l'esprit battu de nos polémiques ardentes, de nos drames et de nos romans sans scrupules, de nos images criardes, de notre turbulence littéraire qui se pique en tout et sans relâche d'être hardie, parcourez quelque livre du siècle dernier qui pourtant n'était pas prude, le livre d'un écrivain appar-

tenant à la société polie. Que de plaisir vous trouverez à voir dans les mémoires, dans les lettres, dans les romans, cette vivacité naturelle qui nous tient sans cesse en éveil sans trop nous secouer, ces réserves malignes ou délicates qui se font entendre sans parler haut. Ces tons amortis, ces demi-teintes sont pour l'esprit comme une douceur et une caresse. C'est une erreur de croire que la force et l'éclat continus produisent grand effet. On en a tant abusé de nos jours, et ces qualités de style sont devenues si communes que le seul moyen de se distinguer est un langage juste et modéré. Quand dans un salon toutes les femmes étalent des toilettes voyantes, le véritable signe de la distinction est la simplicité. La simple élégance devient alors un spectacle charmant. Ainsi le style mesuré peut effacer les vulgaires splendeurs qui l'entourent; non seulement il satisfait, mais il éclate.

Les esprits délicats, il y a peu d'années, ont eu une pareille surprise, quand parurent les Mémoires de Mme de Rémusat, dont la vérité historique a pu être contestée, non l'agrément. Pourquoi les lecteurs furent-ils en joie? Était-ce pour le seul attrait de révélations piquantes? Non, au milieu de nos ordinaires et monotones

violences, on eut tout à coup la jouissance paisible d'un style qui n'était paré que de sa réserve. Ce fut comme une aimable apparition de l'ancien esprit français qu'on croyait à jamais disparu. On se plut à voir cette libre allure qui ne pèse sur rien, cette justice quelquefois bien sévère, mais contenue par des souvenirs de respect ou d'amitié. La modération du style était redevenue une ravissante nouveauté. Ici on peut voir combien elle a de force. Depuis trente ans les plus vigoureux écrivains de la France s'étaient attaqués à la gloire de Napoléon Ier, sans trop l'entamer; on avait même abattu sa colonne triomphale, qui s'est relevée. Et maintenant par le crédit que donne la discrétion, une femme a fait ce que n'avaient pu faire les plus virils talents exaspérés par la haine. On ne peut s'empêcher ici de penser poétiquement à ce tableau de Raphaël, où une vierge passe d'un pied léger sur un terrible dragon sans autre arme à la main qu'une palme.

Il est des livres qui n'ont dû leur popularité et leur puissance qu'à leur modération, par exemple, *les Prisons*, de Silvio Pellico. Plusieurs de ses compagnons d'infortune, au sortir de leur longue captivité, ont dépeint leur mar-

tyre avec l'accent le plus indigné et les plus douloureux détails; mais leurs cris de colère et de vengeance se sont perdus dans les airs, et aujourd'hui on a même oublié leurs noms pourtant si dignes de pitié. Silvio, sans être un grand écrivain, a touché toutes les âmes en ne laissant qu'entrevoir ses souffrances; il a irrité contre l'Autriche sa geôlière, en la ménageant, et par cette retenue magnanime il a gagné à lui-même et à son pays toutes les sympathies de l'Europe et du monde; et quand vint l'heure de la lutte armée pour l'indépendance italienne, qui peut dire que ces sympathies furent inutiles et que ce petit livre ne fut pas de quelque poids dans la balance du destin?

Pour ne parler que d'agrément, s'est-on déjà demandé pourquoi un public lettré et friand accourt à certaines solennités académiques, qui pourtant, comme cérémonie, ne peuvent rien offrir qui ne soit assez prévu? Ne serait-ce pas pour jouir en une fois, fût-ce avec excès, de toutes les finesses dont on fait ailleurs si volontiers l'épargne? Là on a le plaisir de beaucoup deviner; on a, de plus, l'illusion de se sentir de l'esprit en comprenant celui des autres. Contre toute attente, il se trouve que le compliment n'est pas une flatterie et que le reproche est

suave. On s'étonne de voir que les gracieux balancements de la période laissent échapper autre chose que l'encens de la louange. On cherche à saisir les mots chatoyants qui font comprendre une chose à l'assemblée, une autre au récipiendaire, sourire les auditeurs aux dépens d'une victime abusée et la victime elle-même par le plaisir d'être si bien ménagée; car l'orateur qui exerce une sorte de magistrature littéraire est un censeur d'un genre nouveau et ressemble plutôt à un directeur de conscience qui, trop bon pour gronder son pénitent, l'aide charitablement à retrouver ses péchés. Si cette tranquille éloquence a pour le public tant d'attraits, c'est qu'il est bien aise de retrouver quelque part des détours oratoires, dussent-ils être trop ingénieux. On sait bien qu'il ne faudrait pas écrire ainsi en tout temps et en tout lieu; mais dans la vie n'est-il pas des raffinements qu'on se permet de loin en loin un jour de fête?

Peut-être ces observations de psychologie esthétique sur la délicatesse dans l'art ne sont-elles pas hors de saison, au moment où notre littérature d'imagination paraît recourir à des procédés insolites. Elle est en train de défaire le lent et fin travail des siècles. En effet, depuis

qu'il y a des lettres dans le monde, les hommes de génie ont cherché, non sans effort, l'art de ne pas offenser les esprits. Ils ont imaginé sans cesse des tours imprévus pour donner à leurs pensées, à leurs sentiments la forme la plus belle et la plus innocente; ils ont établi des bienséances morales, oratoires, théâtrales, non comme des règles gênantes, mais pour être les voluptés de l'esprit. Ils ont même, avec le temps, affiné leur langue pour qu'elle se prêtât mieux à tous leurs scrupules, pensant et disant que les lettres devaient avant tout être humaines. Les peuples sentaient tout le prix de ces délicates merveilles et en tiraient gloire; les Athéniens étaient fiers de leur réserve attique, les Romains de leur urbanité, les Français de leur politesse, et, pour eux, l'art par excellence était de ne pas exprimer rudement et crument leurs pensées. D'autres écrivains, à la suite des premiers, recueillirent en des traités toutes ces finesses, de peur qu'elles ne se perdissent ou qu'elles ne fussent pas assez remarquées. N'est-ce pas là la civilisation même dans sa fleur? N'est-ce pas l'honneur à la fois et le bonheur de l'esprit humain? Si donc un jour il devait quelque part se produire une littérature qui ne connût plus aucun de ces scrupules séculaires, qui ne sût

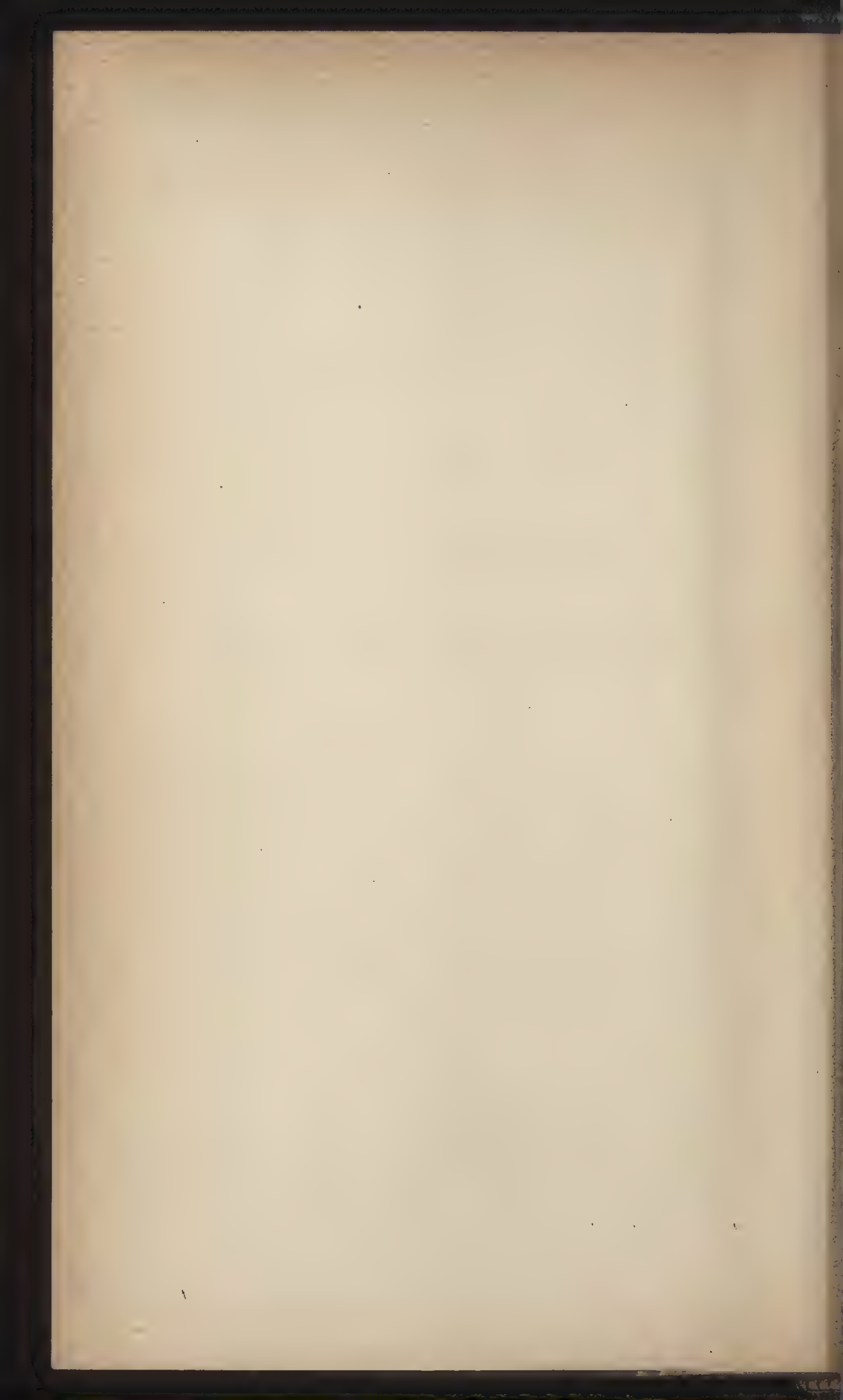
plus rien taire, rien atténuer, qui se mît au-dessus de toutes ces traditionnelles mesures d'honnêteté, qui se fît même un jeu de les braver par jactance et de briser étourdiment ce beau luxe et ces fragiles trésors de grâce, et si, pour comble de malheur, cette littérature mettait du talent au service de ces ravages et de cette destruction littéraire ou morale, serait-ce se montrer trop dur que de l'appeler un brillant retour à la rusticité?

Heureusement, on croit voir à des signes assez évidents que le public, même celui qui n'est pas trop raffiné, commence à sentir vaguement que l'art et la littérature devraient lui donner d'autres plaisirs que ceux qui lui sont le plus souvent offerts. Il est fatigué de représentations matérielles sur la toile, dans les livres, au théâtre; il est surtout rassasié de toutes ces choses connues qu'il voit tous les jours, qu'on lui montre sans fin, sans rien abréger ou sans rien pallier. Il semble dire comme Montaigne : « Celui qui dict tout, il nous saousle et nous dégouste. » En peinture, il demande des sujets, c'est-à-dire des pensées et des sentiments, il déclare avec impatience qu'au Salon il y a trop de tableaux qui, n'offrant rien à l'esprit, encombrent l'attention et

l'empêchent de se porter sur ce qui mérite d'être vu. De plus, il commence à faire la différence entre le nu et le déshabillé, entre la nudité belle et la nudité sotte. Dans les romans, il saute les pages qui ne renferment que la description minutieuse des choses sans intérêt et des objets physiques, et il va même jusqu'à demander que la fiction se concentre dans une nouvelle. Au théâtre, il tient moins à ce luxe d'accessoires qui prend la place de spectacles plus ingénieux. Quand on remet à la scène une pièce dont l'inutile longueur ne le choquait pas autrefois, il ne va plus la revoir que si elle est réduite de quelques actes. Quant aux pièces nouvelles, il demande qu'elles soient plus courtes, pour être plus pleines. En un mot, le public, qui laissait faire autrefois, éprouve un sourd mécontentement et semble dire, à sa façon, comme un philosophe : « Le beau est ce qui nous donne le plus grand nombre d'idées dans le plus petit espace de temps. » Enfin il se révolte parfois contre les violences de la scène, qui sont plus choquantes que pathétiques, et il sent que dans l'art un des plus grands plaisirs est d'être respecté dans sa délicatesse morale. Par-dessus tout, il est las du style brutal dont nous ne parlerons pas ici pour n'avoir pas à le définir ave

brutalité, auquel d'ailleurs il faut beaucoup pardonner, puisque ce sont ses excès et ses audaces qui ont fini par ouvrir les yeux au public sur certains tempéraments nécessaires de l'art, et lui ont inspiré de justes réflexions qu'autrement il n'eût point faites; car, de même que dans la science il est de solides démonstrations par l'absurde, il s'en fait dans l'art par l'impudeur.

Nos remarques, en apparence fort diverses, aboutissent à la même conclusion : que dans l'art la simple représentation des choses ne suffit pas, qu'elle ne peut donner que des plaisirs enfantins ou vulgaires, que l'esprit tient à jouir de sa propre activité, qu'il veut des pensées et des sentiments, qu'il aime à les deviner, à les saisir lui-même, qu'il sait gré à l'auteur de tout ce que celui-ci, par toutes sortes de raisons scrupuleuses, ne lui dit pas. Il serait facile de multiplier sur ce point les observations et les exemples; mais dans notre sujet, plus que dans tout autre, il sied de ne pas tout dire.



# CHAPITRE III

## LA MORALITÉ DANS L'ART

Voilà plus de deux mille ans qu'on se demande si l'art doit être moral, et de quelle façon il doit et peut l'être. On discutait déjà sur ce point autour de Périclès et d'Aspasie. Socrate en plus d'une rencontre se plaisait à tourmenter là-dessus les sophistes. Aujourd'hui encore, quand dans un salon l'entretien tombe sur ce sujet à propos d'un roman ou d'un drame nouveau, on entend exprimer des opinions dont la diversité est parfois réjouissante. Chacun décide selon ses goûts, les habitudes de sa vie, même selon le sexe et l'âge. En général, ceux qui vont souvent au théâtre ne trouvent rien immoral, ceux qui y vont rarement se montrent plus difficiles, étant

moins aguerris. Les jeunes gens jugent moral tout ce qui les amuse; les vieillards condamnent ce qui choque l'idéal de leur jeunesse. Quant aux femmes, elles ont une manière qui leur appartient de résoudre le problème : les plus jeunes sont d'avis qu'une œuvre est bonne quand elle est en vogue auprès du beau monde ; celles dont l'âge est incertain sont moins accommodantes et plus sensibles sur la morale; les plus respectables par les années lisent, en toute sécurité de conscience, des livres d'une moralité fort douteuse, s'ils renferment çà et là d'édifiantes maximes. Quelquefois on juge selon sa profession : un magistrat réprouvera une œuvre, si elle offense ou effleure une loi; un professeur, si elle est contraire à certaines règles de goût; un philosophe remontera à ce qu'il appelle la source du beau; et si dans la compagnie se trouve un artiste, il affectera peut-être d'ouvrir des yeux étonnés, il ne sait ce qu'on peut vouloir dire et conclura lestement que l'art n'a rien à démêler avec la morale. Tous ces propos finissent bientôt par un prudent silence gardé d'un commun accord, parce que tout le monde sent qu'on ne parle pas la même langue. Qu'est-ce donc que la moralité d'une œuvre d'ima-

gination? est-elle nécessaire? à quoi est-elle reconnaissable? ne pourrait-on pas traiter cette question avec simplicité, sans discussion savante, sans recourir à des principes abstrus? Si en pareille matière il est utile de s'élever quelquefois à la métaphysique, il peut être agréable aussi de ne pas monter si haut.

Il faut écarter d'abord tout ce qui encombre inutilement la discussion. Pourquoi parler des œuvres manifestement immorales? Il est clair qu'on peut abuser de l'art comme de toutes choses, et faire par exemple avec perfection des peintures cyniques, comme a fait le Carrache; ce sont là des méfaits, des délits communs, des outrages à la pudeur, qui relèvent moins de la critique que de la police. Il est évident aussi que les œuvres d'imagination peuvent être considérées comme morales ou immorales selon les circonstances, le temps, le lieu, ou selon le sexe, l'âge des personnes. La Vénus de Médicis, qui est à sa place dans un musée, ne le serait pas dans une maison d'éducation; la Phèdre de Racine ne doit pas entrer dans un couvent; tel livre ne convient pas à une femme, tel autre peut être lu trop tôt par un jeune homme. Il y a donc bien des conve-

nances à observer qui ne sont pas seulement des bienséances, mais de prudentes réserves, que nous négligeons ici pour n'envisager l'art que dans sa véritable et virile liberté.

# I

On ferait bien de consulter tout d'abord l'histoire, car le conflit entre l'art et la morale a de tout temps existé sous des formes diverses. L'art doit-il se mettre au service de la morale? L'histoire répond qu'il ne le pourrait pas, quand même il consentirait à renoncer à sa juste indépendance. La morale religieuse ou philosophique est, de sa nature, si jalouse de son droit, si exclusive, si dominatrice, si amie de la discipline, que bientôt elle aurait enchaîné son esclave ou l'aurait même anéanti. Dans l'antique Égypte, elle l'a enfermé durant des siècles en des formes immuables. D'autres doctrines vont plus loin et refusent à l'art même le droit d'exister. La morale de Mahomet le repousse, ne tolérant ni tableaux, ni statues. Des sectes fanatiques chrétiennes ont voulu

l'exterminer : en Orient les iconoclastes, en Occident les vaudois, les albigeois, les hussites et même les protestants du XVIe siècle. Voilà des doctrines avec lesquelles l'art ne pourrait pas entrer en composition, auxquelles il ne pourrait pas même offrir son obéissance. La morale philosophique, quoique moins ardente, ne laisse pas de le maltraiter. Héraclite disait qu'Homère devait être chassé des écoles avec des soufflets [1]. Platon, plus poliment, se contentait de le reconduire jusqu'à la porte de sa république; le stoïcien Sénèque protestait contre l'art, parce qu'il est le serviteur du luxe; la doctrine même d'Épicure, qui aurait dû, ce semble, lui pardonner les plaisirs qu'il procure, n'était pas plus clémente et proscrivait la poésie comme contraire à la sagesse. Ainsi la morale et l'art, bien qu'ils soient loin d'être incompatibles, comme nous le verrons, ont souvent vécu en ennemis. Platon le déclare formellement : « Elle est vieille, dit-il, l'antipathie entre les poètes et les philosophes [2]. »

Si l'art était dans la dépendance de la morale, même les doctrines qui ne lui sont pas absolu-

1. Diogène Laerce, l. IX, 1.

2. Παλαιὰ μέν τις διαφορὰ φιλοσοφίᾳ τε καὶ ποιητικῆ. *République*, l. X, page 608.

ment hostiles, qui se sont fait souvent un honneur de l'encourager, tendraient à réduire outre mesure sa part. Certains arts seraient supprimés, par exemple la danse, dont la sévérité chrétienne ne pourrait pas s'accommoder. La musique serait condamnée à des modes déterminés, comme à Lacédémone, et chez nous ne servirait qu'aux chants sacrés; même les Psaumes ont éveillé des scrupules : « Saint Augustin met en doute s'il faut laisser dans les églises un chant harmonieux [1]. » La peinture serait restreinte aux scènes religieuses; encore pourrait-elle être accusée de n'avoir pas assez de vertu théologique, comme il arriva à Raphaël pour n'avoir peint que des vierges trop humainement adorables. La sculpture ne serait que l'art de cacher la beauté sous des voiles. En littérature, le théâtre serait condamné, la tragédie, parce qu'elle excite les passions; la comédie, parce que le rire est mauvais; la satire, pour être médisante; la plupart des genres de poésie seraient réprouvés, parce qu'ils sont ou frivoles ou galants; l'innocente, la modeste idylle elle-même ne pourrait plus « cueillir en un champ voisin ses plus beaux

1. Bossuet, *Lettre au P. Caffaro.*

ornements » sans encourir le reproche de coquetterie; quant aux romans, on oserait à peine les nommer. Que reste-t-il? Les chants en l'honneur des dieux et des héros, comme le voulait Platon [1], ou les poésies pieuses, comme le demandait Bossuet qui réprouvait Quinault, Lulli, Corneille, Racine, jugeait que « les comédies de Molière sont pleines d'infamies » et poussait le scrupule jusqu'à reprocher durement à Santeuil d'avoir célébré, et cela en latin, la moins dangereuse de toutes les divinités païennes, Pomone. Où en serait l'art s'il avait été sous la puissance et la prise des philosophes et des docteurs? Il est heureux que par sa nature ailée il ait échappé à leur main.

Du moins ces grands esprits, les Platon, les Bossuet et les philosophes sévères, imposaient des limites à l'art au nom d'une haute perfection; mais que deviendrait-il s'il devait se soumettre, comme on l'entend trop souvent désirer, à cette morale vulgaire, honnêtement plate, qui voudrait le réduire à n'être que l'interprète d'une sagesse préceptorale, qui exige que ses œuvres soient arrangées pour mettre en

1. « Souviens-toi qu'il ne faut admettre dans notre État que les hymnes en l'honneur des dieux et les éloges des grands hommes. » *République*, l. X.

lumière une moralité bien connue ; exigence qui rabaisse à la fois l'art et la morale par de fastidieuses redites et qui produit tant de livres dont la prétention est d'être innocents et qui le sont en effet, plus même que ne le pensent leurs auteurs.

On a cru trop souvent dans tous les temps que, pour gagner les cœurs à la vertu, il suffit de raconter une histoire plus ou moins agréable assaisonnée de réflexions morales. De belles œuvres d'imagination qui se contentent d'éveiller en nous de nobles ou d'aimables sentiments sont suspectes encore aujourd'hui à des personnes d'un goût timoré, dont le scrupule voudrait que la fable fût toujours escortée de la morale et sous les yeux de ce sûr moniteur. C'est là une grave et naïve erreur. Cette morale trop évidente ou tristement grondeuse, ou doucement complaisante, ne touche pas les âmes, parce qu'elle est inutile, ennuyeuse et fausse : inutile, car les enfants et les hommes connaissent les principes les plus usuels de la morale; ennuyeuse, parce que chacun aime à faire lui-même ses réflexions et ressemble en cela à Louis XIV, qui voulait bien, disait-il, prendre sa part d'un sermon, mais ne voulait pas qu'on la lui fît; elle est fausse enfin, parce

que la vie n'est pas arrangée comme un conte de Berquin. Pendant que vous prouvez dans quelque roman bien moral que tout est pour le mieux en ce monde, que les bons sont récompensés et les mauvais punis, le méchant s'amuse de votre candeur philosophique et la vertu malheureuse se plaint de votre cruel optimisme. C'est que la vie est plus compliquée et plus instructive que vos romans, que le bien et le mal y sont mêlés, que la plus modeste existence contient une moralité plus profonde que ces contes vertueux; c'est que la vie nous apprend à nous contenter souvent de la vertu pour elle-même, à compter sur nous-mêmes et sur Dieu.

Nous ne parlerions pas de cette façon vulgaire de juger l'art, si elle n'avait pas pénétré de tout temps même dans la haute critique. Qu'on se rappelle seulement les interminables discussions sur la moralité d'Homère, le naïf poète qui, en chantant, ne se doutait pas du problème [1]. Dans l'antiquité, chaque école de philosophie voulut le mettre au nombre de ses sectateurs anticipés : l'un en faisait un épicurien, l'autre un stoïcien, et tous, il n'est pas besoin

1. « Croyez-vous en vostre foy qu'oncques Homère pensast es allégories lesquelles de luy ont calefreté Plutarche, Héraclides, etc. » Rabelais, *Prol. de Gargantua.*

de le dire, trouvaient des textes à l'appui de leurs visions systématiques. Au XVII[e] siècle, où l'on cherchait partout des sujets d'édification, on exigeait que l'art présentât, sous une forme ou une autre, une instruction morale. On crut même souvent qu'il n'était fait que pour cela. C'est alors qu'à propos d'Homère parut un grand traité sur les règles de l'épopée où fut démontré qu'un poème épique doit être comme une allégorie transparente. Selon le père Le Bossu, le poète doit choisir une idée morale qu'il se propose de développer, ajuster à ce précieux texte une action héroïque et introduire des personnages connus capables de donner la vie et le mouvement à cette immense moralité. En un mot, l'auteur considère l'*Iliade* comme une vaste parabole en vingt-quatre chants, d'où sortait cette leçon que la discorde est fatale aux rois; singulière poétique et plus singulière morale! Car, si Homère a voulu prouver que la discorde est fatale aux rois, pourquoi la punition tombe-t-elle sur le peuple grec qui n'en peut mais? Pourquoi fait-elle le malheur des Troyens encore plus que des Grecs? En quoi le noble Hector qui défend sa patrie a-t-il participé à la faute d'Achille et d'Agamemnon? Cette morale ressemble trop vraiment à celle

de ce précepteur qui, pour punir les fautes de son royal élève, faisait donner le fouet aux innocents compagnons du prince coupable. Cette étrange théorie sur le poème épique ne parut pas extravagante au XVII[e] siècle, parce qu'elle répondait, fort mal il est vrai, à ce besoin de morale qu'on voulait satisfaire partout. Presque tout le siècle pensait à peu près comme Mme de Sévigné disant un jour avec sa vivacité familière : « Il faut toujours avoir cette morale dans les mains, comme le vinaigre au nez de peur de s'évanouir. » On doit se hâter de dire ici que les grands poètes du temps, Corneille, Racine, Molière, n'ont jamais pensé qu'à la perfection de leur art, sans se préoccuper de donner des leçons, que leurs admirateurs n'en exigeaient pas non plus ; mais autour d'eux une certaine critique, ou religieusement sévère, ou vulgairement méticuleuse, était fort portée à regarder le public comme une sorte de Télémaque qui devait être toujours gouverné par un Mentor.

Il est vrai que les grands poètes du XVII[e] siècle, dans leurs préfaces, prétendent souvent donner des leçons morales, mais il ne faut pas trop les croire sur parole. Ils parlent en accusés qui se justifient. Comme le théâtre est condamné par

l'autorité religieuse, ils sont intéressés à dire qu'ils ont eu le dessein d'être moralement utiles. Si Molière, dans la préface de *Tartufe*, considère la comédie comme une école qui « corrige les vices et par des leçons agréables reprend les défauts », c'est pour excuser l'audace de sa pièce. Sa véritable poétique est dans la *Critique de l'école des femmes*, où il fait dire à Dorante que « la grande règle de toutes les règles » est de plaire, de plaire, bien entendu, aux honnêtes gens. De même Racine, dans la préface de *Phèdre*, assure qu'il n'a pas fait de pièce « où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci ». Il pensait qu'une pièce si passionnée avait besoin d'excuse. Ces libres poètes se piquent de moraliser pour se défendre contre les sévères détracteurs de la comédie et de la tragédie, comme, d'autre part, pour se défendre contre les pédants, ils s'évertuent à prouver qu'ils écrivent selon les règles d'Aristote; mais dans l'un et l'autre cas, ils ne sont qu'à demi sincères. L'honnête et fier Corneille, du reste moins attaqué, déclarait hardiment que « dans la poésie il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit. Aussi nous décrit-elle indifféremment les

bonnes et les mauvaises actions, sans proposer les dernières pour exemple [1]. » Voilà le principe. Dans le vrai, ces poètes vont droit leur chemin et ne pensent qu'à l'art.

Au XVIII[e] siècle, on eut encore plus peut-être la manie de prêcher dans les œuvres d'imagination, quoique en sens inverse. Les tragédies furent souvent des thèses, les comédies des sentences en cinq actes. La sculpture même et la peinture donnèrent des leçons; il y eut des maximes en marbre et des tableaux prédicants. La critique, quoique fort libre, se mit à l'unisson. Diderot, du reste si bon juge, s'extasiait souvent devant cette morale à la fois muette et parlante. Quand il vit le tableau de Greuze représentant une jeune et heureuse mère entourée, assiégée, escaladée par la foule de ses beaux petits enfants, il s'écria : « Comme cela prêche la population! » Voilà un sermon qui serait aujourd'hui à sa place dans la bouche d'un économiste, mais qu'on ne s'attend pas à rencontrer sous un pinceau. Cette prêcherie continuelle dans la littérature et dans les arts finit par exaspérer contre la morale et les moralistes, témoin cette boutade cavalière et irré-

1. *Premier discours sur le poème dramatique.*

vérente du prince de Ligne : « Les moralistes sont cette classe entre la nourrice et la bonne, qu'on appelle gardes d'enfants; elles sont souvent aussi bêtes que celui qu'elles tiennent par les lisières. » On aime à penser que le mot ne tombe pas sur tous les moralistes.

Cette manière de comprendre l'art et d'en user n'est pas répréhensible sans doute, et peut même à l'occasion produire d'assez bons effets, comme le prouve le poétique et original roman de Fénelon, mais le plus souvent elle est puérile. Elle rappelle trop le système de ces pères, de ces mères, de ces précepteurs qui s'imaginent que, dans l'éducation, les gronderies seules sont efficaces, qu'on ne forme, qu'on ne pétrit une jeune âme qu'avec des sentences. Dans cette sorte d'éducation ou plutôt de régime, si les maximes en nature ne sont pas facilement acceptées, on pense devoir recourir à une tromperie salutaire, on délaiera le remède dans un conte pour le faire passer sans que le patient s'en doute, on imitera ce médecin de l'antiquité qui, ne pouvant faire prendre à une femme une plante amère, s'avisa d'en nourrir une chèvre, dont le lait, dès lors imprégné de la vertu médicinale, rendit, dit-on, la santé à la malade abusée. On prend ainsi mille moyens insidieux

et sournois pour infuser les préceptes de l'honnêteté. Ne dirait-on pas que l'honnêteté est une chose affreuse et dégoûtante, qu'il faut sans cessé édulcorer et sophistiquer pour la faire admettre? A supposer que cette éducation soit bonne, est-elle la seule? N'arrive-t-il pas que des enfants profitent davantage à vivre avec un honnête homme qui vit noblement, n'exprime que de justes sentiments, qui par ses discours, ses exemples répand autour de lui une influence bienfaisante, sans avoir jamais recours au langage des moralités? On peut dire que, dans les sociétés, l'art ressemble à cet honnête homme. S'il est ce qu'il doit être, s'il est grand et pur, s'il est délicat, il instruit, il épure par sa délicatesse même, il enseigne en se montrant.

## II

La morale d'une œuvre d'imagination peut être excellente, alors que l'effet qu'elle produit est moralement déplorable. Supposez qu'un romancier se propose comme on a fait de nos jours [1] de mettre en lumière le vice ignoble de l'ivrognerie, que, pour nous faire horreur, il nous en montre, dans leur affreuse réalité, les hontes et les misères, qu'il traîne avec son vil héros notre imagination à travers tous les ruisseaux pour mieux la noircir, qu'après nous avoir fait assister dans le dernier détail à tous ses malaises quotidiens, sans rien oublier, il lui fasse expier sa passion par un mal terrible, que, pour rendre la morale plus éloquente encore, il place dans la bouche même du mal-

1. Dans un roman dont le titre seul promet une rude morale : *l'Assommoir*.

heureux sa propre condamnation et lui fasse vomir, entre autres choses, des imprécations contre lui-même, la morale du livre sera saisissante, complète et ne laissera, je pense, plus rien à désirer ; et pourtant, qui ne trouverait le roman moralement détestable? Pourquoi? Parce que l'auteur, tout en donnant de bons conseils, a plongé et retenu notre esprit dans l'abjection. Voyez aussi, à l'autre extrémité de la littérature d'imagination, ces romans vertueux composés souvent par des mains plus pieuses qu'habiles, qui tiennent à nous mettre en garde contre les dangers de l'amour. Irréprochable est l'intention non moins que les préceptes; mais, dans son zèle honnête, l'auteur nous enseigne ce qu'il condamne; en signalant le danger, il le crée, il sollicite l'imagination à pénétrer tous ces voiles qui se croient discrets, et toute cette gaze morale dont il abuse est précisément ce qui fait que nous ne perdons rien de ce qu'elle dérobe. A force de vouloir être moral, le livre ne l'est plus. C'est que l'auteur, qui croit n'ignorer aucun danger de l'amour, en ignore un, le plus grand peut-être, qui est pour une jeune âme d'entendre parler de l'amour avec vulgarité et platitude. Dans les romans, tous les bons préceptes du monde ne

valent pas moralement une seule page noble, un seul sentiment délicat. Il n'y a d'immoral dans la fiction que ce qui est laid, ce qui est bas, ce qui est faux, ce qui est indiscret, ce qui est commun, en un mot, comme disaient les Grecs, ce qui offense les Grâces et les Muses [1].

Enfin il y a une raison pour laquelle il ne faut pas asservir l'art à la morale, une raison qui seule dispense de toutes les autres, c'est que cela nous ennuie. Volontiers, quand je veux lire de la morale, je m'adresse aux moralistes; quand je veux me récréer par une fiction, je recours aux poètes. Comme la morale et l'art sont l'une et l'autre de belles et bonnes choses, on a pensé, bien à tort, qu'en les mêlant on rendrait le plaisir plus intense et plus salutaire. Un pareil principe est une hérésie en littérature aussi bien qu'en gastronomie. Si vous voulez vous divertir, vous ne tenez pas à vous instruire; si vous voulez vous promener, il vous répugne d'être conduit. Les hommes ressemblent en cela aux enfants. Ordonnez-leur

1. Bien qu'en pareil sujet on ne s'attende guère à rencontrer le témoignage d'un apôtre, saint Paul a dit : « que tout ce qui est véritable et sincère, tout ce qui est pudique, tout ce qui est juste, tout ce qui est saint, tout ce qui est aimable, tout ce qui est de bonne renommée... soit l'entretien de vos pensées. » *Aux Philippiens*, IV, 8.

de jouer, ils ne joueront plus. La fantaisie a du charme parce qu'elle est la fantaisie et qu'elle est libre. Le plaisir périt au moment où commence la leçon. Il est plus facile de constater le fait que de l'expliquer. Nous recherchions un jour à quoi tient cette disposition d'esprit, sans en trouver la cause véritable, quand nous avons été mis sur la voie par un jeune philosophe de dix ans, qui résolvait ingénument ce problème d'esthétique en disant devant nous à sa mère : « Oh! je t'en prie, pour ma fête ne me donne pas un cadeau *utile.* » L'idée de l'utile lui gâtait d'avance son espérance. Il y a vingt ans, il s'était formé une société composée de personnes fort distinguées, se proposant de fonder sur la rive gauche de la Seine un théâtre sous le nom effrayant de *Théâtre moral.* Personne ne l'eût fréquenté, pas même les plus honnêtes gens, pas même les fondateurs. Vous pouvez demander aux honnêtes gens tout ce que vous voudrez, leur temps, leur argent, leur vie peut-être, mais ce que vous n'obtiendrez jamais d'eux, c'est qu'ils s'ennuient pour leur plaisir [1].

1. Au XVII^e^ siècle, en de certains collèges où l'on donnait quelquefois des représentations dramatiques, on crut avoir trouvé le vrai moyen de concilier l'art et la morale. La

Pour ne considérer que les grandes œuvres d'imagination, bien loin que la morale formelle y soit nécessaire et qu'elle les soutienne, on ose dire que le plus souvent elle les compromet, car elle en est la partie périssable. La morale, en effet, dont le fond sans doute est immuable, est néanmoins diversement comprise selon les temps, et ses éclatantes leçons, qui paraissent d'abord salutaires, peuvent se changer avec les siècles en dangereuses erreurs. S'il faut en donner un exemple, qu'on se rappelle les chefs-d'œuvre de la tragédie grecque, l'*Œdipe Roi* de Sophocle, ou bien la trilogie d'Eschyle. Quel grand spectacle religieux et moral pour les Grecs que l'histoire de ce roi devenu, malgré lui, par la volonté des dieux, par l'ordre d'une inéluctable fatalité, le meurtrier de son père, l'époux de sa mère, le frère de ses fils! Ne devait-on pas éprouver aussi dans Athènes une sainte terreur en voyant l'histoire de la famille des Atrides où, par une succession de crimes inévitables, le chef est assassiné par sa femme, la mère par son fils,

pièce devait être en latin, les intermèdes en latin, le sujet saint et pieux; de cette façon la pièce était assez ennuyeuse pour être innocente. Voir Bossuet, *Maximes sur la comédie*, 36.

entraînés l'un et l'autre par une puissance invincible et divine? Combien ce spectacle serait aujourd'hui odieux, révoltant, immoral, si on mettait sur une de nos scènes un Œdipe ou un Oreste en habit noir, poussés au crime par une force involontaire! Spectacle qui ne pourrait plaire qu'aux partisans du plus grossier fatalisme. Heureusement pour la gloire de ces tragédies, quand nous les lisons ou que nous les voyons sur le théâtre, la leçon morale qu'elles renferment n'est pas aperçue, elle est perdue pour nous et comme engloutie dans l'immensité de notre pitié pour ces royales infortunes, elle disparaît dans l'éclat de l'art et de la poésie; en un mot, nous ne supportons cette morale qu'en n'y pensant pas.

Nous ne prétendons pas exclure des œuvres d'imagination les idées morales, ce qui serait aussi impossible que peu sensé, car la morale, qu'on la considère soit comme le fondement des sociétés, soit comme l'expression de la conscience, la règle de la conduite, l'origine des vertus, l'objet de nos scrupules, occupe trop de place dans la vie humaine pour qu'un peintre de la vie puisse s'en désintéresser. Elle paraîtra donc souvent dans les œuvres de l'art, elle y éclatera peut-être çà et là en sentences, ou bien

elle en sera souvent l'invisible inspiratrice. D'ailleurs le poète lui-même, par cela qu'il ne peut comme homme ne pas avoir d'opinion sur la morale, laissera échapper ses sentiments à son insu. Il y sera d'autant plus entraîné que la beauté morale est de toutes la plus touchante et la plus capable d'enlever les cœurs. Mais ce dont le poète doit se garder, c'est de prêcher, de donner des leçons, soit en exprimant ses propres opinions, soit en ordonnant son œuvre de manière à morigéner. Ce n'est point là son métier, cela est contraire à l'art. Le poète ne manque pas d'être puni de son imprudence, car, si sa prédication peut avoir tout d'abord un succès d'un jour par sa nouveauté piquante, elle gâtera à jamais son œuvre. Les grands poètes de tous les âges ont-ils jamais pris un autre soin que de mettre dans la bouche de leurs personnages des paroles conformes à leur caractère et à leur situation? Quand par hasard Euripide se laisse aller sur le théâtre à faire le philosophe, il nous ennuie et nous fatigue; quand dans ses tragédies « le capucin Voltaire », comme il se nommait lui-même, se met à prêcher pour son couvent, nous avons de la peine à lui pardonner même son esprit. Ce qui a péri dans leurs œuvres tra-

giques, ce qui les défigure, c'est le sermon ou la thèse. Tout cela n'est que branches mortes d'un arbre encore florissant. Pour prendre un exemple plus récent, c'est par la thèse et la prédication que la gloire future de G. Sand est exposée à de fâcheux hasards. Ses beaux et nombreux romans, d'une langue exquise, d'un naturel si élégant et si svelte, allaient prendre leur volée vers la postérité, mais les lourds messages philosophiques que l'auteur leur a mis sous l'aile risquent fort de les faire tomber en chemin.

Si l'art a été suspect à la morale, ce n'est point parce qu'il ne prêche pas assez, mais pour une raison plus profonde, que voici. La morale et l'art ont des principes et des usages qui, sur un point fort important, sont tout à fait contraires. L'art ne vit que de passions, il n'est rien sans elles, et la morale les condamne, les opprime, ou bien se fait un devoir de les dérober aux yeux. Aussi, pour mettre en garde contre les passions dépeintes dans l'épopée ou dans la tragédie, les moralistes anciens et modernes ont composé bien des livres dont le type est celui de Plutarque, intitulé : *Comment il faut lire les poètes*. D'autre part, la morale se plaît à montrer la perfection des caractères et des

mœurs, tandis que l'art ne peut s'en accommoder sous peine de languir. Il y a deux mille ans, Aristote a déjà fait remarquer qu'un héros parfait ne serait pas supportable dans un poème. Essayez donc de mettre sur la scène un philosophe impassible, un Socrate, un Épictète. C'est là précisément le grand argument du pieux Nicole contre les spectacles : « Ce serait, dit-il naïvement, un étrange personnage qu'un religieux modeste et silencieux. » Il ajoute avec non moins de candeur : « Il n'y aurait rien de plus froid qu'un mariage chrétien dégagé de passion de part et d'autre [1]. » On n'a point de peine à le croire. Il faut à l'art non seulement des passions, mais le plus souvent des passions violentes, car les plus communes sont trop connues de tout le monde pour avoir de l'intérêt. Un des charmes de l'*Iliade* est dans les sauvages emportements d'Achille. L'infirmité des poèmes imités d'Homère tient souvent à la perfection morale du principal héros. On ne reproche rien à l'*Énéide* que son irréprochable

1. *De la comédie*, ch. 6. — Bossuet, en orateur, s'écrie : « Qu'un mariage de cette sorte serait froid sur nos théâtres ! » *Lettre au P. Caffaro.* — Platon avait dit : « Un caractère sage, tranquille, toujours semblable à lui-même, serait peu propre à frapper la multitude. » *Républ.*, l. X.

Énée. Le grave Boileau lui-même juge que *la Jérusalem délivrée* serait illisible

> Si son sage héros, toujours en oraison,
> N'eût fait que mettre enfin Satan à la raison,
> Et si Renaud, Argant, Tancrède et sa maîtresse,
> N'eussent de son sujet égayé la tristesse [1].

C'est sur le point des passions que le conflit a commencé jadis entre l'art et la morale, c'est sur ce point qu'il dure encore. Voilà le sérieux et éternel motif de leur éclatante ou sourde hostilité.

Si les grands genres de poésie, l'épopée, la tragédie, n'ont point paru conformes aux sévères exigences de la morale, ainsi qu'en témoignent les reproches qui leur ont été adressés par les anciens philosophes et les docteurs chrétiens, d'autres genres moins élevés n'échappent pas à une condamnation pour d'autres raisons, la fable, par exemple, et surtout la comédie, qui nous donnent les leçons de l'expérience, laquelle est tout autre chose que la morale et lui est souvent, du moins en apparence, fort contraire. Quand La Fontaine démontre que la raison du plus fort est toujours la meilleure et fait manger l'agneau par le loup, quand il prend parti pour

1. *Art poétique*, chant III.

le renard contre les dindons, et qu'il nous offre cent scènes pareilles où la ruse l'emporte sur la simplicité, il proclame des principes assurément peu charitables, parce qu'il songe à faire de nous, non des hommes vertueux, mais des gens avisés. Il en est ainsi de la comédie. Sans doute, pour justifier la comédie, on répète qu'elle corrige les mœurs en présentant le miroir aux vicieux. Pour nous, nous n'en croyons rien. Pense-t-on que Molière ait été assez simple pour vouloir morigéner Harpagon, ou bien corriger Tartufe? Non, mais peut-être a-t-il éclairé les Orgons qui se trouvent dans la salle. Si on veut tirer une leçon de la pièce, c'est la leçon que donne l'observation de la vie. Il y a donc là encore de beaux ouvrages qui ne relèvent pas directement de la morale et dont il s'agirait pourtant d'expliquer les salutaires effets.

Si nous marquons entre l'art et la morale ces différences qui semblent incompatibles, et des oppositions qu'on pourrait encore multiplier, ce n'est pas pour établir entre eux une sorte d'inimitié irréconciliable, comme ont fait certains philosophes, mais uniquement pour montrer que l'art est indépendant, qu'il a sa vie propre, qu'il ne répond de lui qu'à lui-même,

en un mot, qu'il a ses lois. S'il respecte ces lois qui sont les siennes, c'est-à-dire celles du beau, il se rencontrera avec la morale, il la servira sans y prétendre, souvent à son insu. On peut s'appuyer ici sur le consentement universel et constater que tous les hommes cultivés, même les plus scrupuleux, les uns ouvertement, les autres par un aveu tacite, reconnaissent les bons effets de l'art. A moins qu'il ne se trouve encore quelqu'un pour se livrer sur ce point à un accès de misanthropie comme Jean-Jacques Rousseau et à un jeu d'esprit farouche, on conviendra d'une voix unanime que l'art, aussi bien que la morale, fait la haute éducation du genre humain. Voilà pourquoi nous admirons tous la sagesse des Grecs, qui fondaient surtout l'éducation de la jeunesse sur la musique et la poésie, nous félicitons les Romains de les avoir suivis après bien des résistances, nous célébrons à l'envi les grands siècles où les arts ont fleuri. Même les peuples modernes, moins bien traités que les anciens par la nature, moins livrés à de beaux loisirs, condamnés au travail des mains, plus besoigneux, encouragent les arts et, quand ils en sont privés, regrettent leur indigence et en éprouvent de la honte. Les arts ne sont pas seulement le luxe des sociétés ; ils

en sont une pièce nécessaire et l'indispensable condition d'une haute culture. On peut faire des réserves ici, là, disputer sur des détails, mais on est d'accord sur le fond. Les âmes les plus religieuses, les plus sectaires, les plus amoureuses de discipline, rendent hommage à cette influence bienfaisante de l'art, au point de lui sacrifier même, en partie, leur morale dont elles paraissent exclusivement éprises. Dans les plus chrétiennes maisons d'éducation, on met sans cesse entre les mains des enfants les livres païens, malgré la morale souvent détestée qu'ils renferment, en faveur de l'art qui y règne. Bossuet, que nous avons vu partout si sévère pour le théâtre, quand il s'agit d'éducation se montre libre et même hardi; dans sa lettre au pape sur l'instruction du Dauphin, il fait le plus charmant éloge des comédies fort légères de Térence où le jeune prince a vu, dit-il, « les trompeuses amorces de la volupté et des femmes, les aveugles emportements d'une jeunesse que l'amour tourmente, etc. » Bossuet, si intraitable qu'il fût en morale, sentait bien qu'on ne peut former un jeune esprit qu'en faisant passer sous ses yeux les chefs-d'œuvre de la poésie et « les vives images de la vie humaine ». C'est le cas ici de

rappeler un grand fait historique, qui confirme ces réflexions de la manière la plus éclatante. Quand l'empereur Julien, surnommé l'Apostat, par la plus raffinée des vengeances, interdit aux chrétiens d'enseigner les lettres profanes et les renvoya à leur morale religieuse, puisque dans leurs écoles ils déclaraient eux-mêmes qu'ils n'estimaient qu'elle, il y eut dans toute la société chrétienne une sorte de désespoir. Que demandaient donc les chrétiens? Était-ce le droit de jouir de la morale païenne? Non, puisqu'elle leur paraissait corruptrice; ils réclamaient le droit à l'art qui en faisait le charme. Bien qu'on leur laissât leur doctrine, ils se sentaient périr, si on leur interdisait l'antiquité païenne et son art délicat ou magnanime.

## III

Quels sont donc les nobles effets de l'art qui sont partout si visiblement reconnus? Dire qu'il élève l'esprit, comme on se contente souvent de le proclamer, c'est trop peu dire, si on ne montre comment il l'élève et par quel charme secret il le ravit. Il n'est pas besoin de remonter ici à des principes de métaphysique; il suffit de constater simplement ce que les hommes éprouvent en présence des belles œuvres d'imagination, non seulement devant les grandes, mais encore devant les petites. On n'a point assez remarqué que tout d'abord l'art éveille en nous et développe, en le flattant, le sentiment de l'humanité. C'est en effet la nature humaine que nous cherchons surtout dans les ouvrages des poètes et des artistes. Ce que l'homme aime le plus, c'est lui-même et ses

semblables. Il veut se voir, se contempler sous toutes les formes dans le présent, dans le passé, dans l'avenir. Il a créé les arts pour s'enchanter lui-même de lui-même , la sculpture pour s'admirer dans sa beauté physique, la peinture pour réjouir sa vue par l'éclat de ses couleurs et la grâce de ses attitudes, la musique pour s'enivrer de ses plus vagues sentiments, recueillir les sourdes rumeurs de son âme ou ses plus fins murmures; il semble qu'il ait voulu assouvir tous ses sens de lui-même. Par l'histoire il s'entretient avec ses aïeux, par la philosophie il se poursuit et se surprend jusque dans les plus profondes obscurités de son être, et je ne sais si dans les délices mystiques de l'adoration religieuse il n'entre pas la délectation de parler de soi-même à Dieu. Il ne lui suffit pas de sentir son âme émue de ses propres malheurs, de s'associer à ceux de ses proches, de ses amis, il court tous les soirs dans les théâtres pour se voir, s'admirer, se plaindre sous des noms et des costumes empruntés , pour éprouver ces charmantes pitiés, ces douces terreurs dont parle le poète, et son plaisir le plus délicat est de se pleurer. Et ce ne sont pas seulement les illustres infortunes qui le captivent, mais les plus humbles.

Bien plus, nous embrassons dans ce vaste sentiment humain toute la nature, parce que la nature fait comme partie de l'humanité par les sentiments qu'elle nous inspire. Tous les êtres de la création deviennent nôtres et dans nos élans poétiques sont associés à cette fraternité. Tout ce qui nous aime ou ce que nous aimons nous paraît mériter les honneurs de l'art. Le chien d'Eumée n'est pas un des moindres personnages de l'*Odyssée*. Rien n'est petit, rien n'est vil de ce qui peut toucher le cœur de l'homme. Que le berger de Virgile plaigne ses agneaux, qu'un prisonnier regrette un insecte hideux, compagnon de sa solitude, qu'un autre pleure une fleur amie qui n'égaie plus l'horreur de sa prison, partout où l'homme jette une larme, la pure substance de ses yeux et de son cœur, il y a de la grâce morale et un sujet de poésie. Il en est ainsi de ses joies; tout a son prix, les choses les plus simples, les plus fugitives, un serrement de main, un sourire, les traces d'un sourire, dit Lucrèce, *vestigia risus*. Comment ne point voir ce qu'il y a de moral dans ce sentiment si délicatement entretenu par l'art, sentiment qui n'est qu'un intérêt réciproque que nous prenons les uns aux autres et qui est le plus souvent une

mutuelle compassion? Aussi elle est bien charmante et bien profonde, cette expression de nos pères qui disaient en parlant de leurs enfants au collège : « Il fait son cours d'humanité ».

Cette sympathie humaine provoquée par l'art est un des plus doux sentiments qu'on puisse éprouver, car la bienveillance est une douceur non seulement quand on en est l'objet, mais encore quand on l'accorde aux autres. Et combien cette sympathie s'élève et s'ennoblit lorsqu'il nous est donné de contempler dans une belle œuvre l'image épurée de l'humanité et qu'à une sorte d'amour s'ajoute l'admiration! Combien aussi ce sentiment prend plus d'énergie dans une foule, au théâtre, quand l'émotion de chacun est multipliée par celle de tous et que toute l'assemblée bat d'un seul cœur! Si on pouvait alors pénétrer d'un regard dans toutes ces âmes réunies, on aurait un spectacle aussi beau que celui de la scène, le spectacle d'un enthousiasme commun pour la vertu et la vérité, et aussi le spectacle d'un immense bonheur; car l'émotion littéraire a pour effet de précipiter notre sang, de nous avertir que nous vivons, comme l'a dit un poète :

> Plus je sens vivement, plus je sens que je suis.

Nous éprouvons même je ne sais quel noble et indéfinissable orgueil; nous prenons meilleure opinion de nous-mêmes; nous sommes fiers de sentir et de comprendre de si belles choses, fiers aussi de les entendre applaudir, et, comme si nous en étions l'auteur, nous nous laissons inonder de joie et de gloire. Il est impossible de ressentir ces naturels transports sans sortir de soi, sans s'élever au-dessus de soi-même, sans que cette exaltation, ce soulèvement ne rompe pour un moment les mille petits liens égoïstes qui nous attachent à nos intérêts. La plus rare des vertus, l'esprit de sacrifice, nous envahit en de pareils instants et nous fait croire que nous aussi nous pourrions être des héros. Il n'est pas de placide spectateur qui ne se sente effleuré par ce souffle généreux. Tous les peuples, du reste, ont compris que l'art éveille cette puissance du sacrifice qui dort en nous, et voilà pourquoi, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, on entraîne les courages au son de la musique; c'est elle qui se charge de verser aux soldats le mépris ou l'ivresse de la mort. Ce serait l'objet d'une longue étude que de marquer les divers et infinis sentiments que font éprouver les arts et qui sont diversement éprouvés selon

le degré de culture. Chacun les exprime à sa façon, et tandis qu'un homme raffiné a dit qu'il se sentait devenir meilleur après avoir longtemps contemplé l'Apollon du Belvédère, la foule ignorante, qui ne peut exprimer ses idées confuses, laissera voir du moins, en entrant dans un musée, par son silence et son recueillement, qu'elle se sent dans le temple d'un dieu inconnu.

## IV

L'art dans ses manifestations multiples et diverses, par la sculpture, la peinture, la musique, la poésie, a découvert et mis au jour toutes les richesses cachées ou inaperçues de la nature humaine, richesses qui, sans cette révélation, auraient à jamais dormi en nous. C'est l'art qui, mettant en vive et pleine lumière nos perfections physiques ou bien nos énergies morales, nous a fait sentir toute la dignité de notre nature; il a, pour ainsi dire, agrandi l'homme, ou, pour parler plus juste, il en a fait voir avec éclat la grandeur. En nous faisant paraître le plus souvent dans notre gloire, il nous a donné l'ambition de ne pas demeurer au-dessous de ce que nous pouvions être; il nous a tirés de notre ignorance sauvage et ainsi, de degrés en degrés, a fait de nous ce que nous

sommes. Les anciens proclament non un lieu commun, mais une grande vérité, quand ils répètent si souvent que c'est la poésie qui a civilisé le monde [1]. Sans remonter à Orphée et aux miracles de sa lyre et pour ne prendre qu'un exemple, n'est-ce pas la poésie qui, dans la suite des âges, a créé l'amour tel que nous le comprenons aujourd'hui? En observant dans leur propre cœur ou autour d'eux dans des cœurs d'élite des sentiments rares, fins ou purs qu'il n'était pas donné d'abord à tout le monde d'éprouver, les poètes par de ravissantes peintures ont éveillé chez tous le désir de pareilles émotions et ont sur ce point affiné la nature humaine. Par le soin qu'ils ont pris de surprendre et de peindre les délicatesses, les générosités de la passion et les plus aimables mouvements de l'âme, de les épurer, de les dégager de ce qu'ils pouvaient avoir de bas et de grossier, de donner à tous ces sentiments une forme exquise, ils ont présenté comme un idéal d'amour qui est devenu à travers les siècles une réalité, idéal qui s'est imposé plus ou moins à tous les hommes, selon leur degré de culture. Si les poètes n'ont pas créé la pudeur,

1. Horace, *Art poétique*, v. 391.

ils en ont montré le prix, la dignité, la grâce, le charme suprême; ils en ont fait les délices du genre humain. C'est ainsi que des frénésies qui primitivement étaient brutales, sont devenues entre les douces mains de l'art des passions délicates, et quoi qu'on puisse dire contre les raffinements, variables selon les temps, de la galanterie moderne, tout le monde conviendra que ces raffinements sont plus nobles que les simplicités de la galanterie préhistorique.

Il est vrai que les moralistes outrés reprochent précisément à l'art en général et surtout au théâtre de présenter les passions sous de trop séduisantes couleurs et d'exalter ainsi les nôtres. Mais cette exaltation peut être irréprochable. Qu'y a-t-il de plus salutaire à un homme ou à une foule que d'éprouver de l'admiration pour l'héroïsme, de la pitié pour l'infortune, du mépris pour la bassesse, de la haine pour la méchanceté, de l'amour pour ce qui est aimable? Sur ce point, croyons-nous, il est superflu de défendre la moralité de l'art. Mais, dit-on, les personnages fictifs, en exprimant leurs violentes passions avec une éloquence contagieuse, peuvent nous les faire partager; là est le vrai péril du spectacle. Pour nous, nous pensons que c'est le contraire qui est la vérité. La vue

des passions d'autrui nous éclaire sur les nôtres. La plupart des hommes ont besoin de ces lumières qui leur viennent du dehors, car ils sont souvent en proie à une passion qu'ils ne peuvent démêler, ils en sont les jouets, faute de la connaître. Les plus violents sont emportés et roulés comme cailloux inertes par ce torrent; les plus calmes en apparence se consument dans un obscur tumulte intérieur, dans des ténèbres agitées dont ils ne savent rien, qui ne leur apprennent rien. Quand on dit que les passions sont aveugles, on entend par là qu'elles ne se voient pas elles-mêmes. Il est bon qu'elles se voient sur la scène. L'homme, en les contemplant en dehors de lui, les juge, les admire, les réprouve, et apprend à se connaître ou du moins à se regarder. Sans doute, la vue des sentiments fictifs peut enflammer nos propres sentiments, mais le plus souvent, en provoquant la réflexion, elle les rectifie, les calme ou les adoucit; et c'est peut-être dans ce sens qu'il faut entendre le mot si célèbre et si controversé d'Aristote disant que les passions sont purifiées par la tragédie.

On accuse encore les romans. Est-ce un genre de littérature qu'on puisse approuver? Oui, si le livre respecte le lecteur et s'il ne

peint que ce qui mérite une peinture. D'ailleurs tous tant que nous sommes, nous aimons fort les fictions, et, s'il n'en était pas de toutes faites, nous en ferions nous-mêmes, et chacun serait son propre romancier. Outre le plaisir légitime que nous pouvons trouver dans un monde imaginaire qui nous enlève aux vulgarités de la vie, nous avons tous un désir infini de pénétrer dans la science de l'âme, dont les romanciers se piquent de découvrir les replis, et parfois non sans raison. Le grave Turgot allait jusqu'à dire que « les auteurs de romans ont répandu dans le monde plus de grandes vérités que toutes les autres classes réunies ». Ce qui nous paraît moins contestable, c'est que tout événement notable, fût-il fictif, s'il est vrai, moralise. Il y a dans la passion une sorte de logique qui, de déduction en déduction, en fait sortir les dernières conséquences et présente par cela même, sans moralité postiche, un spectacle moral. Le roman en cela ressemble à l'histoire. Le règne de Louis XIV, pour ne pas chercher trop près de nous, nous en offrirait un exemple. Quoi de plus naturel que l'orgueil dans ce jeune roi, beau, noble, élégant, maître du plus magnifique royaume et capable d'humilier l'Europe! Quels superbes épisodes que

ses victoires! quel aliment pour cet orgueil royal que cet éclat des lettres qui fleurissent à l'ombre de sa protection! Mais peu à peu l'esprit de vertige et d'erreur amène les chagrins et l'humiliation. L'histoire, mieux que le plus moral des poètes épiques, se charge de la catastrophe. Dans les romans aussi bien que dans l'histoire, chez les petits comme chez les grands, les passions amènent leurs péripéties et leur dénouement fatal. Il suffit de les peindre avec justesse pour qu'elles donnent leur moralité. Mais ici on nous rappellera peut-être certains romans célèbres, *René*, *Werther*, dont les tristes héros ont si fort touché les lecteurs que quelques-uns en ont perdu la raison et ont pris des résolutions funestes. Les plus nobles choses, les plus légitimes, peuvent produire de ces malheurs. Tout le monde connaît cet homme, dont parle Horace, qui chaque jour s'asseyait au théâtre, spectateur unique, devant une scène vide, applaudissait des acteurs absents, pleurait sur des héros qu'il croyait voir. La tragédie l'avait rendu fou, accident qui, soit dit en passant, n'est plus à craindre de nos jours. L'histoire de la morale et des plus sévères doctrines présente de pareils égarements. Quand Platon proclama avec éloquence l'im-

mortalité de l'âme, un de ses disciples se donna la mort pour aller plus tôt au-devant de la félicité promise. Après avoir entendu le philosophe Hégésias qui peignait avec force les misères de la vie, de nombreux auditeurs se firent mourir de faim [1]. Bien plus, la plus pure religion peut bouleverser l'esprit, et nos asiles ouverts à la démence nous offrent bien des exemples d'une raison égarée par l'ardeur de la piété. Tout ce qui est beau exalte, tout ce qui est grand accable et peut rompre les fibres d'une âme débile. Certains malheurs exceptionnels ne doivent donc pas faire condamner le roman, à moins qu'on ne veuille imiter ce roi barbare qui, pour avoir vu quelques-uns de ses sujets livrés aux transports du vin, ordonna d'arracher les vignes de son royaume.

Non seulement l'art exalte le cœur, il épure l'esprit et le forme à son image; il le règle, il y fait régner l'ordre et, par le spectacle de la perfection, met dans nos facultés la mesure et l'harmonie. En contemplant sans cesse et en détail les chefs-d'œuvre de la pensée humaine, nous nous rendons à la longue plus ou moins capables de bien penser à notre tour. Sans

1. Cicéron, *Tusculanes*, l. I, 34. — Valère Maxime, l. VIII, 9.

doute aujourd'hui, en un temps sans loisirs, on ne peut plus guère se livrer à cette délectation littéraire et à ces lents plaisirs si fort goûtés de nos aïeux. Mais, s'il est encore de ces fortunés mortels qui peuvent se les donner, ils savent que rien n'est plus doux et plus nourrissant que de lire avec une attention longue et répétée un beau livre ou seulement une belle page, de voir les idées se dérouler selon une naturelle et invisible logique, le sentiment éclater là où il faut, de saisir les nuances indescriptibles de la pensée, la convenance des couleurs, la justesse du ton, de remarquer même les élans ou les arrêts de la phrase qui s'allonge ou s'accourcit pour ainsi dire selon la respiration de l'intelligence, de se laisser ravir à l'harmonie du style, qui n'est pas, comme on dit, une caresse pour l'oreille, mais une conformité nouvelle de l'expression avec le sentiment, de se remplir enfin de tout ce bel ordre vivant. Sans doute c'est une grande jouissance de voir une statue vivre dans la rigide immobilité du marbre; mais, quand nous lisons une page parfaite, nous voyons la beauté de l'esprit humain en mouvement, marchant devant nous dans sa force ou sa grâce. Comment un si attentif lecteur n'aurait-il pas l'ambition, dans la

mesure de son faible génie, de régler son esprit sur cette séduisante ordonnance? comment, à son insu, quelque chose de cette perfection n'arriverait-il pas jusqu'à lui? Je ne sais quel ancien, ayant des espérances de paternité, plaça dans la chambre de sa femme des tableaux et des statues qui représentaient les dieux les plus beaux et les plus belles déesses, espérant que, grâce à cette contemplation même involontaire, la vertu de cette beauté descendrait par les yeux jusqu'au sein maternel et formerait le futur enfant sur le modèle de ces figures exquises.

Il est moins chimérique de croire que l'étude assidue des chefs-d'œuvre de l'art façonne en nous les enfants de notre esprit. Dans cet espoir, on fait lire et relire à la jeunesse les grands écrivains. Ce n'est pas seulement sur tel ou tel homme qu'agit et opère le mystérieux pouvoir de la beauté littéraire; il forme et discipline invisiblement tout le peuple qui ne lit pas. Rien qu'en parlant sa langue, le peuple est un disciple de l'art. Sa langue en effet est en grande partie l'œuvre des grands artistes qui l'ont épurée à travers les siècles, qui l'ont enrichie, qui y ont déposé des tours ingénieux, des expressions charmantes, lesquelles de proche

en proche se répandent et sont mises à la portée de tout le monde. Nous ne pouvons penser sans jeter nos idées dans ces moules tout faits; s'ils sont nobles, nous pensons noblement; s'ils sont fins, nous pensons finement. Une langue est un trésor de délicatesses accumulées par le temps; si elle se gâte, l'esprit public se gâtera avec elle; si elle perd sa précision et sa justesse, les idées seront moins justes et moins précises; si elle s'épaissit, les sentiments seront plus grossiers. Heureux le peuple français, qui possède la plus claire et par conséquent la plus honnête, la plus sincère des langues, et qui n'a plus qu'une peine, c'est de la garder. Ainsi l'art, considéré même dans ses effets les plus lointains, maintient à une certaine hauteur les mœurs et les esprits. Il établit les bienséances, qui ne sont pas des vertus, mais qui en sont l'image, il forme le goût, cette faculté indéfinissable qui nous fait distinguer dans toutes leurs nuances le bien et le mal, nous fait aimer l'un et détester l'autre, et devient comme un supplément de la moralité; car là où souvent notre conscience s'aveugle et trébuche, le goût nous avertit et nous redresse, au point qu'on peut l'appeler une seconde conscience.

Si morale a paru de tout temps l'émotion produite par le beau que des philosophes, parmi lesquels on doit ranger Platon peut-être, mais à coup sûr Jacobi, Wieland et d'autres, ont fondé leur morale sur l'esthétique, pensant que l'homme, épris du beau, ne manquerait pas de s'éprendre du bien, que les vertus paraîtraient plus séduisantes si elles se présentaient à nous comme des grâces; système charmant, auquel il ne manque qu'une base plus solide, système plus suivi qu'on ne pense, qui a bien des sectateurs inconscients; par exemple, ces honnêtes gens sans principes religieux ou philosophiques, qui ne connaissent que ce qu'ils appellent la religion de l'honneur, lesquels repoussent le vice, parce qu'il est sordide et laid, et s'attachent à la vertu, parce qu'elle est de belle figure; ou bien ces nobles esprits qui craignent d'offenser l'idéal qu'ils se sont proposé et se gardent de toute mauvaise action, non par peur de la mésestime publique, mais pour n'avoir point à porter en eux toute leur vie, même à l'insu des hommes, le sentiment secret de leur propre dégradation.

L'art a donc son langage à lui, sa beauté propre, ses ravissements, et n'a pas d'autre devoir que d'être beau et ravissant. Il n'est pas

tenu d'être utile et ne songe pas à l'être. Parler ainsi ce n'est point accorder, comme on pourrait croire, un privilège extraordinaire au beau, car ce privilège est aussi celui du bien. Le bien reste le bien alors même qu'il n'est pas utile. Un acte héroïque n'en est pas moins héroïque pour ne servir à rien. Le beau, quoiqu'il entraîne avec soi des avantages, ne doit être admiré que pour lui-même. Ce serait un tiède amant de la nature celui qui, contemplant la splendeur du soleil ou la majesté d'une nuit étoilée, penserait à l'influence bienfaisante de ces astres. On peut appliquer ici au beau ce que Sénèque dit du bien : « Non, ce n'est pas le comprendre que de l'envisager du côté des avantages qu'il procure, *non satis ab eo intelligitur a quo inter utilia numeratur*[1]. » L'amour du beau, comme tout amour, est gratuit et ne demande d'autre récompense que de pouvoir admirer. Ce qui fait que sur ce point on a peine à s'entendre, c'est que la plupart des hommes, manquant de fine culture, ne comprennent bien que l'utilité des choses et sont insensibles à leur beauté. De là souvent dans la critique des jugements divers pareils à ceux qui se ren-

1. *Des Bienfaits*, l. IV, 24.

contrent aussi dans les entretiens familiers entre des personnes d'éducation inégale. Vous montrez à un visiteur votre petit jardin qui est la joie de vos yeux, il s'étonne que vous n'en ayez pas fait un potager, car rien, dit-il, n'est plus agréable que l'utile. Un peintre s'arrête ravi devant un champ couvert de blonds épis, constellés de fleurs rouges et bleues, tandis que le paysan, son compagnon, ne voit dans ces coquelicots et ces bluets que de mauvaises herbes. Au XVIII[e] siècle, un poète, se promenant dans les champs avec un vieux grand seigneur, s'écria pastoralement : « Voyez donc ce joli troupeau de moutons sur le vert de la colline! — Oui, repartit l'autre; mais peut-être de tous ces gueux-là il n'y en a pas un de tendre. » Je ne sais qui a dit, en pareille occasion : « Je n'aime les moutons que quand ils sont à moi. » Qui de nous admirant un beau livre n'a senti son enthousiasme se glacer sous une de ces réponses réfrigérantes? On nous a un jour demandé quelle est la moralité de *Jocelyn*. Il faut avoir le goût exercé et délicat pour se plaire à ce qui ne touche pas nos intérêts, ou à ce qui ne porte pas avec soi un profit. Voilà pourquoi l'art est si souvent méconnu. On croit devoir chercher dans ses œuvres une leçon, et comme

on ne l'y trouve pas, on est dépité. L'élégance mondaine, elle, si frivole qu'elle soit, ne s'y trompe pas et veut que, jusque dans les colifichets du luxe, l'art ait pour caractère d'être inutile. A quoi servent les diamants, les perles, les colliers, les bracelets, les anneaux, les coiffures qui ne couvrent pas la tête, les robes qui habillent sans vêtir? Le luxe qui n'est point inutile n'est plus le luxe, c'est le confort. Ainsi, dans sa mesure, la frivolité, par cela qu'elle est éveillée, affinée par le désir de plaire, rend hommage au vrai principe. Ce principe est que le beau n'a pas besoin d'être utile. Celui qui, en présence d'une belle œuvre, demande à quoi elle sert, n'est pas loin de ressembler au géomètre disant : Qu'est-ce qu'elle prouve? L'artiste ne s'occupe pas de la morale, parce qu'il sent que la morale est au fond de son œuvre ; il ne connaît qu'une vertu, la vertu de la beauté [1].

C'est ici que se résout le problème, c'est-à-dire la conciliation de l'art et de la morale. L'art, toujours indépendant et libre, sans obéir à d'autres lois que les siennes, parti d'un

1. Tandis que les philosophes discutaient sur la moralité de l'art, le peuple grec avait tout naturellement résolu la difficulté en créant un mot composé très expressif qui associe le bien (ἀγαθόν) au beau (καλόν) et disait καλακἄγαθα ἔργα.

point différent, se rencontre avec la morale sans la chercher; toute la question est de savoir comment et en quel lieu se fait la rencontre. Comme l'art se propose de plaire (il faut prendre ici le mot dans son sens le plus élevé), il en vient de lui-même à flatter en nous les sentiments qui nous sont le plus chers, à respecter ce qui est l'objet de nos respects. Or le bien à ses divers degrés, depuis le sublime jusqu'à l'aimable, est ce qui nous touche le plus, et nous touche au point que nous le vengeons quand nous le voyons ouvertement méconnu ou violé. Cela est si vrai que les choses ou les hommes non honnêtes sont obligés, pour plaire, de prendre les dehors de l'honnêteté. Le plus grand orateur, si puissant qu'il fût, perdrait toute son éloquence s'il ne s'arrangeait pour faire croire à son intégrité, et la rhétorique lui apprendrait d'ailleurs que son premier effort doit être de solliciter l'estime. Même les hommes qui ne pratiquent pas la vertu aiment à la voir chez autrui. Il ne s'agit pas de se demander pourquoi il en est ainsi, c'est la nature qui l'a voulu et qui témoigne de notre noblesse originelle [1]. Au

1. « Dedit enim hoc providentia hominibus munus, ut honesta magis juvarent. » Quintilien, *Inst. or.*, I, 12, 19. —

théâtre, la foule applaudit avec transport la beauté morale des caractères et frémit d'horreur devant le crime, bien qu'il ne s'agisse que d'une fiction et d'un jeu. Il est même arrivé en Amérique qu'un acteur remplissant le rôle ingrat de traître reçut un coup de feu parti de la salle, et fut tué sur place par un trop naïf et sauvage ami de la vertu. Dans Athènes, un personnage tragique d'Euripide, déclamant une longue tirade équivoque sur l'argent, dont les charmes, disait-il, doivent être préférés à tout, la foule des spectateurs le chassa en tumulte de la scène, où le grand et indiscret poète dut aussitôt comparaître pour s'expliquer. Tout poète vraiment fidèle à son art ménage en nous ces honnêtes sentiments, sachant bien que c'est le plus sûr moyen de provoquer l'admiration. Non par un dessein moral qu'on ne lui demande pas, mais par le seul désir de charmer, il est amené à porter sur les passions qu'il peint les mêmes jugements que notre naturel instinct nous fait porter sur elles, à leur donner les couleurs qu'elles méritent, à faire admirer les bonnes et

« Illud enim honestum, etiam si in alio cernimus, tamen nos movet... omnis virtus nos ad se allicit. » Cicéron, *Des Devoirs*, I, 17.

détester les mauvaises. Ainsi sans recourir à des leçons, dont l'art ne doit pas avoir le souci, le poète fait de la bonne morale en ne croyant faire que de la belle poésie. Tous les poètes depuis Homère, et même les plus faibles, ceux qui ne connaissaient que la routine de l'art sans en avoir le génie, ont du moins essayé de revêtir la beauté morale de leurs ternes couleurs. Ces règles d'un art savant et profond ont été observées à travers les âges jusqu'à nos jours, où elles ont été pour la première fois méconnues ou abandonnées.

## V

Jusque dans notre siècle, l'art, tout en étant parfois grondé, plus ou moins molesté par la morale, vivait en paix avec elle; mais il y a cinquante ans, il se révolta, non sans raison, contre certaines règles littéraires trop étroites; après avoir si longtemps entendu parler de ses devoirs, il parla de ses droits, et, comme il arrive dans les révolutions les plus légitimes, revendiqua plus qu'il ne lui était dû. Il ne viola pas la morale de parti pris, mais il la brava souvent par pétulance juvénile, par audace ou par vanité. L'opinion publique s'alarma et reste encore inquiète. Chacun sent confusément que le beau et le bien ne doivent pas être contraires et se demande à quoi tient le désaccord. On est en défiance de l'art contemporain, tout en l'admirant. Quand on a lu un roman,

on ne sait s'il est convenable de le prêter, de le faire courir dans le cercle de ses amis ; quand on se propose d'aller au théâtre, on hésite à emmener sa famille. L'art, qui devrait être la noble récréation de tout le monde, est devenu le privilège de ceux qui peuvent tout voir et tout entendre. Il est même pour certaines personnes un objet de curiosité presque clandestine ou du moins un plaisir suspect que bien des femmes n'avouent pas toujours et dont elles ne parlent pas volontiers : c'est ici le point vif de la question qui nous occupe. L'art contemporain est-il donc immoral? comment l'est-il? Qu'on nous permette ici quelques réflexions très générales, sans allusions bien précises à telle ou telle œuvre, pour rester, comme nous avons fait jusqu'ici, dans les calmes régions de la pure esthétique.

Il faut remarquer tout d'abord ce fait assez étrange, c'est que du moment où l'on eut proclamé l'indépendance absolue de l'art à l'égard de la morale, qu'on eut bruyamment agité le drapeau sur lequel flamboyaient ces mots : *l'art pour l'art*, qu'on eut déclaré surtout qu'il n'était pas tenu de prêcher, de ce moment-là on prêcha plus que jamais. Bien des romans et des œuvres dramatiques écla-

tantes ne furent que des thèses et, comme pour mieux montrer que l'auteur avait le parti pris de moraliser, furent accompagnés de longues préfaces où était mise en lumière la précieuse vérité dont on était l'apôtre. On mit sur la scène des paradoxes vivants dont la démonstration se composa, faut-il dire de cinq actes ou de cinq points? Le coup de poignard ou de fusil à la fin mettait à mort un préjugé. Il nous semble pourtant que l'art avait promis de ne penser qu'à lui-même et de ne plus faire de sermon. Prêcher ce qui est contestable et bizarre n'est pas moins prêcher, et on ne voit pas pourquoi au théâtre le sermon serait devenu permis par cela seulement qu'il est fait à rebours.

Ce serait se montrer naïf que de vouloir prouver aux auteurs de romans et de drames que leurs thèses hardies ne sont pas d'accord avec la morale; ils le savent bien, ils s'en font gloire et seraient prompts à répondre : « Nous ne nous soucions pas de votre morale, puisque notre apostolat a pour but précisément de la réformer. » Nous laissons à d'autres le soin de réfuter cette espèce de dogmatisme théâtral qui offre moins de dangers qu'on ne croit, qui étonne plus qu'il ne convertit et ne paraît pas faire beaucoup de prosélytes. Ce qui nous

importe davantage en ce sujet, c'est de montrer que l'art ne remplit pas son unique devoir qui est d'être charmant, qu'il fonde son succès sur la surprise d'un paradoxe, sur la curiosité d'une polémique, et non sur la beauté de l'art lui-même. En jetant en proie aux spectateurs un sujet d'irritante dispute, le théâtre n'est plus, comme autrefois, un heureux refuge où les hommes se réunissent pour échapper, sous le charme d'une agréable fiction, aux querelleuses réalités de la vie et pour goûter ensemble un commun plaisir.

On fait toujours bien de se rappeler comment dans leur première candeur les créateurs de l'art, les poètes et particulièrement les poètes dramatiques, arrangeaient leurs fictions de manière à ne pas choquer les spectateurs, à ne leur donner que des impressions que ceux-ci pouvaient tout d'abord approuver. Leur art était clair comme leurs intentions. S'ils faisaient paraître sur la scène un héros de grand cœur, ils ne lui prêtaient qu'un noble langage et allaient même jusqu'à lui accorder la beauté physique, afin que la vertu fût encore rehaussée et flattât même les regards [1]. Ils

1. « Gratior et pulchro veniens in corpore virtus. » Virgile, *Énéide*, l. V, 344.

donnaient au vice et au crime des dehors repoussants. Ainsi fait Homère; le brave Achille est beau, le lâche Thersite est laid. Nous n'examinons pas si ces règles de l'ancienne poétique sont d'une vérité absolue, nous constatons seulement qu'on les jugeait favorables à l'art. De plus, d'un bout à l'autre du poème ou de la tragédie, les personnages gardaient leur caractère ou sublime ou méprisable, et le public savait de quel côté porter ses sympathies et son intérêt. Cet art si lucide dans sa naïveté primitive et qui fut depuis toujours observé avait cet effet de ne jamais troubler les esprits, de leur donner toutes sortes de secrets contentements. Le spectateur, se livrant à son admiration sans scrupule et heureux d'un plaisir sans mélange, rempli qu'il était par le poète de sentiments conformes à ceux qu'il trouvait dans sa propre conscience, eût sans doute volontiers déclaré que l'œuvre était morale. Voyez aussi les scrupules littéraires des créateurs de notre théâtre, de Corneille, de Racine, de Molière, à en juger par leurs préfaces. Quelle crainte de blesser le public, d'offenser sa sensibilité légitime! que d'excuses pour ce qui pouvait paraître téméraire! que d'explications pour dissiper tout

malentendu ! quels égards même pour les préjugés ! Ces grands poètes sentent qu'ils ont la charge, non de harceler le public, mais de faire son entier bonheur. Comment le spectateur, respecté dans sa raison, flatté dans ses plus nobles sentiments, ménagé dans ses délicatesses, de plus enlevé et charmé par une belle poésie, aurait-il été tenté de dire que l'œuvre n'est pas morale? La moralité était dans la plénitude de son plaisir.

L'art nouveau, au contraire, loin de respecter les sentiments généraux du public, se plaît à les déconcerter. Soit par le désir de sortir des voies battues, soit sous l'empire de certaines préoccupations politiques et sociales, ou bien pour se rapprocher de la réalité, le poète s'amuse à renverser les esprits par la peinture de caractères exceptionnels où se rencontrent des contrastes invraisemblables ou douteux. On placera par exemple la vertu dans un corps hideux, on mettra dans la bouche d'une courtisane des paroles pures, on prêtera aux rois le langage des laquais, aux laquais celui des rois, on ravalera ceux qui ont des ancêtres, on exaltera ceux qui n'ont pas même un père, on plaidera une cause contraire à la loi ou à l'opinion publique, et par cent moyens

ingénieux et surprenants on tâchera d'attirer les sympathies du côté où elles ne vont pas d'elles-mêmes. Ce n'est plus le poète qui se met, comme autrefois, à la portée du spectateur, qui le charme et l'enchante, c'est le spectateur qui est contraint de céder à la violence que lui fait le poète. Cet art nouveau ne ressemble pas mal à celui des rhéteurs grecs qui définissaient l'éloquence l'art de rendre les petites choses grandes et les grandes petites. De même qu'il y a en logique des fraudes qu'on appelle des sophismes, il est dans la poésie des artifices pour dérouter le sentiment et lui faire admettre ce que, livré à lui-même, il repousserait. Aussi le spectateur, d'une part entraîné par le talent du poète, de l'autre retenu par ses propres scrupules, se sent tourmenté, perplexe; il cède et il résiste, et alors même qu'il s'est vivement diverti de ces jeux à la fois agréables et pénibles, il est tenté de dire que la pièce n'est pas morale. Non, ce n'est pas à la morale peut-être que la pièce a manqué, c'est à l'art, qui doit donner des satisfactions plus pleines. Cet art nouveau date de la *Nouvelle Héloïse;* on n'en trouverait pas un autre exemple, ni dans l'antiquité, ni dans les temps modernes avant Rousseau, qui le premier a

séduit le public en le choquant, et quand il peignit la chute d'une jeune fille touchante, au lieu de la faire plaindre, prétendit la faire admirer.

Au nom de l'art aussi bien que de la morale on peut ne pas donner son entier assentiment à ces nouveautés qui ont si souvent inquiété ou agacé l'esprit public. C'est aussi au nom de l'art qu'on peut réclamer contre une autre coutume. Dans les œuvres d'imagination, l'auteur se pique souvent de garder son sang-froid, de n'être pas touché lui-même des événements pathétiques qu'il représente. Entre le vice et la vertu, il garde une neutralité superbe, sous prétexte que l'un et l'autre sont également des faits humains. Si au XVIII[e] siècle on tenait à paraître *sensible*, aujourd'hui on fait gloire de ne l'être pas. L'auteur ne s'étonne de rien en esprit fort qui en a vu bien d'autres. Il analyse devant nous, il dissèque les caractères et les passions d'une main impassible, sans s'émouvoir des cris de douleur qu'il fait jeter à ses victimes, estimant que les tendres faiblesses de l'émotion ne sont faites que pour le public, qui souvent en effet frémit à la vue de ces vivisections humaines. Mais ce spectacle, si captivant qu'il puisse être, ne nous procure qu'un plaisir douloureux, parce que le poète, que

nous croyions homme et plus qu'homme, qui devrait avoir des passions plus fortes et plus délicates que tout le monde, au lieu d'être avec nous et de s'unir à notre compatissant intérêt, accable l'humanité et nous-mêmes de sa hautaine indifférence. Ici encore nous sommes tentés d'accuser, non la corruption de la morale qui n'est pas directement attaquée, mais la dépravation de l'art.

Il se produit même depuis quelques années dans notre littérature d'imagination un phénomène bien extraordinaire et unique dans l'histoire de l'art, c'est le mépris de la nature humaine. Tout à l'heure nous avons cru pouvoir dire que les arts avaient été créés par l'homme pour se faire honneur à lui-même, pour s'admirer dans sa multiple beauté, au point que, pour honorer les dieux, il ne croyait pouvoir mieux faire que de leur attribuer sa propre figure. Aujourd'hui il est plus modeste qu'il ne faut et emploie son génie et son art à se ravaler. Et pourtant, comme les grands poètes de tous les âges ont été tendres pour l'humanité, avec quel feu et quel plaisir ils ont célébré sa noblesse native, de quelle main délicate ils ont exploré ses plaies! Même les grands railleurs, Molière et jusqu'à l'effronté

Juvénal, tout en flétrissant le vice, laissaient voir leur respect pour l'homme. Aujourd'hui l'homme est un être abject ou grotesque auquel on fait la guerre dans les romans, sur la scène, en prose, en vers et jusque dans les sonnets; on l'attaque, on le poursuit, non par sévérité morale, mais par goût, par fantaisie légère, par humeur brutale, pour le seul plaisir de la poursuite; on va à la chasse de ce gibier. On se pique de faire des découvertes dans sa laideur morale, on est heureux quand on y a fait une conquête; on traîne avec joie au soleil ses secrètes ignominies, on en invente même, on enrichit l'homme de turpitudes ou de vilenies. Chacun conspue ce misérable et tourmente cet ilote. Même les plus jeunes poètes, le talent et la joue en fleur, l'accablent de leur précoce misanthropie et s'amusent à taquiner, en enfants cruels, ce malheureux, livré à toutes les risées. L'art, qui était autrefois l'ami et l'admirateur de l'homme, est devenu son persécuteur; il le calomnie, le diffame et le souille [1].

1. Les Grecs, les Athéniens surtout, si libre que fût leur art, n'auraient pas supporté ce perpétuel et systématique avilissement de l'homme. Il y eut pourtant une ville grecque, Thèbes, où les artistes se plaisaient à la laideur. On se crut obligé de faire une loi qui « ordonnait aux peintres et aux sculpteurs de n'offrir que des images embellies et qui menaçait d'une amende ceux qui se permettraient d'exprimer

Tout notre génie littéraire nous sert à conspirer contre nous-mêmes. Ce n'est pas en des œuvres isolées qu'on trouve cette haine de l'homme et de la femme; elle remplit toute notre littérature d'imagination. Il semble qu'il y ait un mot d'ordre. Ce que nous blâmons ici ce n'est donc pas la hardiesse pessimiste de telle ou telle œuvre puissante, car le poète a le droit de tout oser, c'est l'uniformité universelle de ce pessimisme convenu, qui finira à la longue, on peut l'espérer, par déplaire au public. Quoi, on ne pourra plus voir une pièce sans que l'adultère en soit le sujet ou, pour le moins, le point de départ? Nous avions autrefois le lieu commun de la vertu; le lieu commun du vice est-il donc moins fade et plus tolérable?

Nous ne sommes pas de ceux qui prétendent interdire à l'art l'image de la laideur morale; mais n'y a-t-il dans le monde que des laideurs? L'unique emploi de l'art est-il de les chercher partout, de les recueillir avec amour,

le laid » (Élien, *Hist. var.*, IV, 4). Cette loi est ridicule, car on ne décrète pas le beau. On s'en est justement moqué et on a dit que pareille loi ne pouvait être faite qu'en Béotie. Il est vrai, mais les artistes auxquels elle s'appliquait étaient du même pays, et un Athénien eût dit : loi et délinquant sont dignes l'un de l'autre.

d'en faire collection comme dans un indécent musée. Tandis que dans la vie nous rencontrons de braves gens, des sentiments honorables, des spectacles même pleins de grâce, au contraire dans les lieux où nous allons pour nous récréer, nous sommes trop souvent invités à nous brouiller avec le genre humain. Chose bien nouvelle dans l'histoire de l'art, le monde fictif, idéal, est devenu plus malplaisant que le monde réel. Pourquoi donc si fort tenir à nous blesser, à nous humilier, à nous rendre désagréables à nous-mêmes? Pourquoi, de propos délibéré, exclure de l'art les nobles caractères, les honnêtes femmes, les filles pures, les passions généreuses ou délicates, les situations non équivoques? Les sentiments honnêtes, nous l'avons vu, par la seule raison qu'ils sont honnêtes, ont paru dans tous les temps un attrayant spectacle. En y renonçant par système, les artistes et les poètes se privent d'une grande ressource et d'un grand charme. Il y a deux mille ans déjà Socrate, qui fut artiste avant d'être philosophe, causant avec le célèbre peintre Parrhasius, lui disait que l'art avait le droit de représenter toutes les passions, bonnes ou mauvaises, mais il ajoutait : « Qu'aimons-nous le plus à voir, crois-tu, ou les sentiments

beaux, honnêtes, aimables, ou les sentiments vils, méchants et haïssables? — Par Jupiter, s'écria Parrhasius, il y a bien de la différence! » Ici encore on peut conclure que l'art contemporain manque non à la loi morale, mais à sa propre loi qui est la perfection du plaisir.

Il serait long d'analyser ici tous les procédés de cet art nouveau à la fois brillant et suspect. Chacun peut le juger en consultant l'impression générale qu'il en a reçue après une lecture ou un spectacle. Au lieu des claires et saines émotions que l'art doit donner, d'un certain élargissement de cœur qui nous rend heureux et qui est comme la délicieuse récompense d'une longue attention, nous sentons que notre conscience est trouble, que notre esprit s'est chargé de matière limoneuse, qu'il a besoin d'un peu de temps pour se clarifier et déposer sa lie. Nous nous interrogeons sur le mérite de l'œuvre et nous ne savons que nous dire. On sent en soi des mouvements alternatifs et contraires qui nous font louer et blâmer tour à tour. Le pathétique a été un tourment, le rire une aigreur. Mais ce que nous sentons de plus certain en nous, c'est que l'âme s'est rétrécie, s'est resserrée, qu'elle s'est endurcie, et on se prend à dire ce que se disait à lui-même

Sénèque au sortir d'un spectacle cruel : « Je m'en retourne chez moi plus inhumain, et cela pour avoir été parmi les hommes, *redeo inhumanior quia inter homines fui* [1]. »

Pour être tout à fait juste envers le drame contemporain, il faut reconnaître que, quoi qu'il fasse, si moral qu'il voulût être, il risquerait toujours d'encourir le reproche d'immoralité pour une cause dont les auteurs ne sont pas seuls responsables. Le malheur du drame est d'être en prose. Autrefois, quand les fictions dramatiques étaient en vers, les plus grandes témérités ne choquaient pas. La poésie transportait le spectateur dans un monde qui n'était pas le nôtre ; les personnages tragiques, soit par la grandeur de leur condition royale, soit par leur lointaine apparition dans la perspective des siècles, n'avaient de commun avec nous que la vérité des sentiments humains. Le langage insolite du vers les tenait encore éloignés de nous, et cette distance faisait que leurs plus affreuses passions, leurs plus abominables forfaits ne blessaient ni nos sentiments, ni nos yeux. Alors on osait faire paraître sur la scène, par exemple, une reine incestueuse, tout en-

1. *Lettre* 7.

tière en proie à Vénus, remplissant le théâtre de son amour avide, laissant éclater sa passion furieuse dans ses transports et plus encore peut-être dans ses réticences, enveloppant le héros aimé de ses paroles caressantes et de ses gestes dévorants, sans que le spectateur éprouvât d'autres sentiments qu'une immense pitié pour cette infortune et une immense admiration pour le poète. Le plus rigide des jansénistes, le grand Arnauld, ne craignait pas de déclarer qu'un tel spectacle ne pouvait nuire aux mœurs. Eh bien, qu'on essaie aujourd'hui de présenter sur la scène ce même personnage, portant le costume du jour, une grande dame exhalant en prose une passion semblable, le plus intrépide public protestera contre la vue de ce cas pathologique dont il n'est bienséant de parler que dans les livres de médecine. Aussi plus l'auteur dans les drames, cédant aux goûts du jour, rapprochera sa fiction de la réalité par le langage, par l'exactitude du costume, par les accessoires de la scène, plus ses moindres hardiesses choqueront les esprits sensibles. S'il n'y a plus de distance entre les personnages et les spectateurs, les passions véhémentes ressembleront à de mauvais exemples, les morts tragiques à des meurtres répu-

gnants. Le pathétique même devient une cause de souffrance et, si morale que soit la pièce par les leçons qu'elle nous donne, elle produira en nous un effet malsain et même un peu dégradant. L'impression morale s'évanouit là où commence l'horreur vulgaire, l'émotion physique, l'ébranlement des nerfs, l'offense pour les yeux.

Cette grande loi d'esthétique et de morale commence à être comprise et se discute aujourd'hui dans les livres et les journaux, non pas à propos de théâtre, mais de législation, et fait qu'on proteste contre l'exécution publique des condamnés à mort. Quel spectacle plus moral en apparence que cette suprême expiation d'un crime, cette machine impassible, ce couteau suspendu par la loi, ce criminel pâle et chancelant sous le remords ou l'effroi, cette tête qui tombe, ce sang enfin qui paie le sang? Et pourtant on a senti que pour conserver à la loi toute sa majesté, il faut dérober aux yeux du peuple les trop affreuses réalités de cette tragédie. Le législateur, comme un grand poète dramatique, comme un Sophocle ou un Racine, songe à reculer le spectacle dans le lointain, pour en rendre la morale salutaire. Il en est de même à peu près dans le drame. Un spec-

tacle tragique doit être idéal pour n'être pas corrupteur. Si les personnages sont habillés comme nous, parlent comme nous, leurs méfaits, leurs hontes, leurs catastrophes sanglantes nous affectent aussi péniblement que si on les voyait dans les rues; et cette pénible impression, que nous sentons en nous dépravante, portera plus d'un spectateur à dire que la pièce est immorale. La poésie purifie, la prose compromet les fictions. Il faut qu'elle soit bien habile pour ne pas choquer par quelque endroit. Comment encore par la facilité qu'elle a de tout dire ne se laisserait-elle pas aller à dire tout? Comment, sur cette pente, n'irait-elle pas de la vérité vraie à la vérité crue, puis à la vérité repoussante, pour ne s'arrêter que devant l'inexprimable? Le langage des vers, autrefois consacré aux fictions, n'offrait pas ces dangers. Les vers sont ambitieux, ils tendent à monter, ils se guinderaient plutôt que de s'abaisser; même quand ils sont faibles et impuissants, ils se piquent encore de dignité, et même, comme on l'a vu à certaines époques littéraires, quand ils étaient si insignifiants qu'ils ne ressemblaient plus qu'à des lignes régulièrement inertes, on aurait pu les comparer encore à des barrières contre la bassesse

et à des garde-fous contre d'ignobles fondrières. Aussi peut-on dire, à la décharge des auteurs dramatiques, que le plus grand ennemi de la morale esthétique est la prose. En un mot, sur le théâtre, la nudité des sentiments humains, comme dans les arts plastiques la nudité des corps, n'est tout à fait innocente que si elle est idéalement belle.

Dans un sujet aussi complexe, qui prête à tant de réflexions discursives, il n'est pas inutile de conclure. L'art n'est pas subordonné à la morale et ne peut pas l'être, sous peine de périr. Il ne relève que de lui-même et n'a qu'à suivre ses propres lois. Ces lois lui commandent de plaire, de charmer, d'enchanter, et, pour produire ces heureux effets, il est obligé de respecter ce que respectent les hommes, d'exalter les beaux sentiments, de flétrir les mauvais, comme fait tout le monde. C'est pourquoi l'art a toujours marché d'accord avec la morale et n'a jamais été réprouvé que par des philosophes et des docteurs qui le jugeaient selon des vues étroitement disciplinaires. Loin de se montrer l'ennemi de la morale, l'art s'est fraternellement appuyé sur elle et l'a soutenue à son tour. C'est ainsi qu'à travers les siècles on l'a toujours compris. A part certains livres qui ne s'adres-

saient qu'à une curiosité clandestine, il n'y a jamais eu dans toute la suite des temps une seule grande œuvre d'imagination qui fût un mauvais livre. Les choses ont pour la première fois changé dans notre siècle, non pas que l'auteur ait eu, plus qu'autrefois, des intentions corruptrices, mais parce que son art est moins net, moins soucieux de satisfaire les sentiments généraux et qu'il s'est fait un jeu savant et taquin de fronder l'opinion commune. De là un art qui plaît en troublant, qui amuse en violentant; de là des impressions confuses qui donnent à la fois des jouissances et des regrets et qui, par ce trouble même, ont fait poser, non plus par les philosophes, mais par le simple public, avec une sorte d'impatience, cette question autrefois inconnue : Qu'est-ce donc que la moralité dans l'art?

# CHAPITRE IV

## LE DÉFAUT DE PRÉCISION DANS LA POÉSIE CONTEMPORAINE

Bien que depuis plus d'un demi-siècle en France nous ayons eu de grands poètes, longtemps admirés et même adulés, bien qu'il en existe encore d'un talent rare et fin, le public se montre de plus en plus indifférent à la poésie. Les journaux et les revues ne se soucient guère de lui faire les honneurs. Des lettrés et des délicats professent de ne jamais lire les vers du jour; les jeunes gens ne tiennent pas à les connaître; les femmes ne cherchent pas à les comprendre. Il semble même qu'en plus d'un lieu on ait comme le sentiment secret d'avoir fait un progrès depuis que le langage incommode des vers est tombé en discrédit ou en

désuétude. A bien des personnes d'ailleurs instruites et cultivées la poésie n'a laissé que le vague souvenir d'un usage assez bizarre qui a enfin passé, et on n'est pas plus malheureux de n'avoir plus cet agrément que de ne plus porter, comme au XVII[e] siècle, des plumes à son chapeau et des dentelles à ses jambes.

Avons-nous besoin de dire que nous ne partageons pas cette indifférence universelle? La mort de la poésie serait tout simplement le commencement d'une sorte de barbarie littéraire dont on ne tarderait pas à voir les tristes conséquences. L'art d'écrire et même les mœurs sont intéressés à ce que la littérature ne soit point découronnée. Nous ne parlons pas de gloire nationale pour n'être pas suspecté de vouloir déclamer dans un sujet qui demande la plus simple sincérité.

# I

L'effacement de la poésie nous priverait du plus beau, du plus légitime, du plus facile moyen d'éducation et d'une aimable influence morale. Sans doute il est un âge où l'on peut se passer de poésie, où un esprit formé, la gravité des devoirs, les soucis de la vie, nous permettent et nous obligent de ne penser qu'à la réalité; mais dans la première jeunesse on n'est pas impunément privé de cette distraction élégante et de ce grave plaisir. En ces années aussi périlleuses que charmantes où on n'est plus enfant, où on n'est pas homme encore, où souvent on se trouve en peine d'employer les beaux loisirs qui nous sont accordés entre les devoirs accomplis de l'écolier et les occupations non commencées de l'homme, la poésie peut devenir une éducatrice du cœur et de l'esprit d'autant

plus sûre qu'elle est volontairement acceptée, et que toute âme capable de la comprendre est toujours prête à courir au-devant d'elle. A une imagination avide, elle offre un aliment, à de vagues amours une idole, à un cœur sans emploi un objet d'adoration. Elle fixe sur elle-même, sur ses innocentes beautés, ces enthousiasmes faciles, errants, en quête d'émotions, et qui, ne sachant où se prendre, s'affolent souvent de moins dignes objets. Elle a de plus l'avantage d'exercer l'esprit, d'affiner le goût, de fournir les plus délicates matières à la dialectique naissante du jeune homme, à ses instincts disputeurs, et lui donne de bonne heure le désir et le plaisir de se faire des convictions qui, pour être littéraires, n'en sont pas moins généreuses.

La poésie est à la fois l'exercice, la joie et la sauvegarde de la jeunesse. Et si l'on était encore sensible aujourd'hui à des considérations morales de ce genre, nous dirions volontiers qu'elle est peut-être de toutes les sauvegardes la plus sûre, car depuis que la religion a perdu de son empire, que la philosophie est livrée à des disputes sans règle, que nulle doctrine ne règne sur les esprits, depuis que tout semble être devenu douteux, même le devoir, la plupart

des jeunes gens ne sont plus contenus que par l'habitude de penser noblement et délicatement. Qu'on ne vienne pas nous dire que la poésie contemporaine est inutile, puisque nous avons nos chefs-d'œuvre classiques qui peuvent charmer et ennoblir les esprits. Non, le jeune homme croit les connaître, il en est rassasié. Il veut échapper enfin à la tutelle importune de ces génies incontestés dont on a fait ses pédagogues. Tout cela n'est pour lui que de la sagesse et de la gloire surannées. Il ne tient pas au passé, il court à l'avenir, il veut dire son mot sur le présent. Son ambition est de se mêler à la vie du jour, de prendre part à ses luttes, de jeter le poids de sa rigide opinion dans la balance de la guerre, de se faire novateur ou d'applaudir les novateurs, de porter enfin quelque part dans la politique ou dans la littérature ses jeunes ardeurs tribunitiennes. Il est un âge où, pour être touchants, les vers doivent avoir l'accent des passions du jour. Qui de nous, parmi ceux qui ne sont plus jeunes, ne se rappelle avec une émotion encore juvénile ces jours et ces nuits passés sans fatigue à lire et relire de beaux vers longtemps promis, attendus, désirés? Quelle attente inquiète, quelle peur de voir déchoir notre poète, quel enthou-

siasme quand il paraissait s'être surpassé, quel triomphe pour nous quand il semblait avoir vaincu un rival qu'on lui opposait sans cesse et que nous avions fini par détester! Chaque beau vers nous perçait comme un trait, car en poésie il n'est point d'éclair qui n'ait son petit coup de foudre. Comme nous aimions nos poètes! Ils étaient pour nous plus que des hommes. O respectables et folles illusions! Que nous ayons admiré quelquefois de bien mauvais vers, cela n'est pas douteux; que nous ayons été dupes de certains prestiges, qu'importe aujourd'hui, si nous avons passé notre jeunesse dans des ravissements délicieux, si nous avons pris à jamais dans ce commerce avec de belles imaginations, dans des entretiens et des discussions sans fin sur les délicatesses, les puretés, les grandeurs de l'âme et de l'esprit, un insurmontable et bienheureux dégoût pour les bassesses de la pensée, du sentiment et de l'art? Nous avions alors toutes les folies de la sagesse. Aujourd'hui on n'est plus si fou, mais est-on plus sage? Il n'est plus donné à la jeunesse d'avoir ces goûts, même quand elle voudrait les avoir. Les poètes lui font défaut, et elle ne connaît pas ceux qui pourraient lui verser un peu de cette folie salutaire. Elle a ren-

voyé les illusions au pays des chimères. Elle se livre à des plaisirs qui ne sont pas ceux de l'imagination, ou bien de bonne heure elle se discipline aux affaires. Tout folie ou tout sagesse, telle est sa devise. L'année a perdu son printemps, comme disait Aspasie par la bouche de Périclès. On se demande quels fruits pourront porter des arbres vigoureux et droits, pleins de sève généreuse, mais que la rigueur insolite de la saison a condamnés à n'avoir point de fleurs.

Sans insister sur ces périls de la première jeunesse livrée aux influences peu saines d'une imagination stagnante, l'art d'écrire en prose tient de plus près qu'on ne pense à l'art de la poésie. Tous les siècles vraiment littéraires ont eu leurs poètes, et peut-être n'ont-ils eu de grands prosateurs que pour avoir eu de grands poètes. La poésie est un art si difficile, le prix en est si haut placé, elle exige tant de génie pour briller au premier rang, tant de mérite même pour y paraître médiocre, tant de délicatesse d'esprit pour s'y faire le nom le plus modeste, qu'elle condamne au travail tous ceux qui portent de ce côté leur ambition. Un bien petit nombre parvient à se signaler, mais en attendant ils ont tous paré leur esprit pour plaire à la Muse. Même pour tenter l'entre-

prise, il faut avoir quelque force, être épris de l'art, tenir haut sa pensée, manier toutes les ressources de la langue. Ceux qui n'atteignent pas la cime ont du moins habité près des sommets, ils ont pris le goût des grandes choses, ils ont l'idée et le respect d'une certaine perfection, et s'ils ne sont pas devenus de vrais poètes, ils demeurent des juges solides et fins de la beauté littéraire. Ils forment enfin un public qui n'est pas tout le monde. La poésie, par cela qu'elle est la plus haute expression de l'art d'écrire, entraîne la prose avec elle et la force à monter. Il y a dans toutes les choses humaines une sorte d'infirmité naturelle qui fait que par leur inertie et leur pesanteur elles tendent toujours à rouler en bas. Dès que dans un art l'ambition fléchit, tout décline et se précipite. Si un pays n'a plus en politique d'éloquence élevée, du haut en bas de la hiérarchie sociale on n'entend plus qu'un parlage insipide; si vous n'avez plus d'éloquence religieuse, la piété devient ce qu'il est inutile de dire; si la philosophie renonce aux grands problèmes, vous n'aurez bientôt plus d'autre sagesse que celle des proverbes et des moralités. Si vous n'avez plus de poésie, vous risquez fort de n'avoir plus de prose littéraire. Il faut toujours

qu'il y ait devant nous une perfection, un but lointain vers lequel on fait effort. Dès qu'on ne lutte plus pour avancer, on est entraîné en arrière, comme l'a dit Virgile en vers admirables : « Je crois voir un nocher qui rame contre le courant ; si par hasard ses bras viennent à défaillir, aussitôt le fleuve l'emporte sur sa pente [1]. »

Si la prose ne voit plus devant elle, au-dessus d'elle un art plus élevé avec lequel elle tient à rivaliser dans sa mesure, si elle ne se sent plus observée et comme tenue en respect par des yeux exercés et sévères, elle cède à sa nature, et se laisse retomber dans la mollesse et la platitude. Elle se fera même un mérite d'exprimer ses pensées sans gêne, elle érigera en loi sa nonchalance, elle proclamera que cette simplicité commode est une vertu, et déjà elle s'est avisée de dire plus d'une fois que le style est l'art d'exprimer son sentiment comme il vient. C'est ainsi que d'indifférence en indifférence, de facilité en facilité, de pente en pente, elle glissera en arrière jusqu'au point où la langue cesse d'appartenir à la littérature.

Mais à qui la faute, si la poésie est délaissée?

1. Non aliter quam qui adverso vix flumine lembum
Remigiis subigit, si brachia forte remisit,
Atque illum in præceps prono rapit alveus amni.
(*Georg.*, I, 201.)

Faut-il s'en prendre à nos institutions, au changement de nos mœurs, à l'ignorance du public ou aux poètes eux-mêmes? car il y a encore des poètes qui ne manquent ni de grâce, ni d'âme, ni de fine industrie. Seulement ils ne vivent pas de notre vie, ils paraissent étrangers à notre monde, ils ne font rien pour être lus et compris, ils n'écrivent pas pour nous. Bien plus ils ne se lisent pas entre eux, ils ne s'écoutent pas les uns les autres, ils n'ont pas d'idées communes, ni par conséquent d'action sur l'esprit public. Chacun n'est occupé que de sa passion et de sa fantaisie. N'avez-vous jamais rencontré vers le soir un arbre isolé dans la campagne, loin de la demeure des hommes, où mille oiseaux invisibles chantent avec joie ou tristesse, sans se connaître, sans s'écouter? Fauvette timide, pinson joyeux, mésange vaillante, moineau lascif, tout cela gazouille sous le même ombrage sans s'occuper de son voisin; agréable concert où tout est discord, formé de mille petits cris confus où nul ne domine, vaste chant anonyme dont on ne sait rien, si ce n'est que les musiciens en sont charmants. Voilà l'image de notre poésie contemporaine. Eh! qui donc pourrait sans quelque scrupule jeter une pierre dans cette feuillée et ces chansons?

## II

Et cependant, pour expliquer cet abandon de la poésie, qui ne nous paraît pas tout à fait immérité, nous voudrions rappeler aux jeunes poètes qui sont l'espoir de l'avenir quelques vérités générales, sans citer aucun nom, sans désigner personne, avec le respect que l'on doit à leur talent trop souvent méconnu et avec d'autant plus de sympathique franchise que nous comptons parmi eux plus d'un ami. Nous croyons qu'ils se trompent sur les conditions de leur art, qu'ils ont des habitudes et des principes qui les feront de plus en plus négliger. Les poètes se plaignent du public : le public ne se plaint pas d'eux, parce qu'il les ignore; mais peut-être aurait-il le droit de se plaindre. Le grand mal aujourd'hui, c'est que poètes et lecteurs ne se comprennent plus et

ne parlent plus du tout la même langue. Qui a tort, qui a raison? C'est ce que nous voulons examiner, en montrant surtout que si le public ne se soucie pas des poètes, c'est que les poètes ont commencé par ne pas se soucier du public, qu'ils ne s'adressent pas à lui, qu'ils n'écrivent pas pour lui, et qu'ils ne pensent qu'à s'enchanter eux-mêmes. Leurs vers ne sont que des caprices qui n'offrent pas de prise à l'esprit du lecteur et ne lui présentent presque jamais un sujet défini.

Le principal défaut de la poésie contemporaine et qui résume tous les autres, c'est la vague personnalité de l'auteur. Dans tous les livres de vers, qu'ils soient tristes ou gais, graves ou légers, il n'y a jamais qu'un personnage, qu'un héros qui occupe la scène, et qui parle tout le temps en son nom, le poète lui-même. Cette espèce de monologue a pu paraître intéressant d'abord, quand cela était nouveau, hardi, étrange, quand la personnalité de l'auteur était puissante, lorsque par des artifices non encore connus et percés à jour une vaste clientèle d'amis se donnait le mot pour faire au poète un rôle de révélateur et de prophète. Aujourd'hui le charme est rompu. Il n'est pas donné à chacun de fixer l'attention de tout un

pays sur ses oracles et de tenir, comme le Jupiter olympien de l'*Iliade*, le monde suspendu à sa chaîne d'or. Il y a même à la longue quelque chose de risible dans cette procession de poètes se succédant les uns aux autres, voulant tous jouer ce même rôle, ce rôle unique, racontant chacun à son tour ses petites infortunes inconnues, ses petites espérances, ses petites colères, et ne remplissant le théâtre qu'il s'est construit que de lui-même. Le public est-il vraiment coupable, s'il ne s'arrête pas pour la millième fois devant les mêmes confidences? C'est bien le cas de dire avec Beaumarchais, ce fin appréciateur de tout ce qui peut réussir : « Rien n'est plus insipide que ces fades camaïeux, où tout est bleu, où tout est rose, où tout est l'auteur, quel qu'il soit. »

Cette personnalité, cette plénitude de soi-même, cette indifférence pour autrui, cet inoffensif égoïsme, comme on voudra l'appeler, est la cause de tout le mal. — Le poète s'imagine avec une crédulité qui n'est point sans charme, sans charme pour lui, que toutes ses pensées auront du prix, puisqu'elles en ont à ses yeux et puisqu'elles sont siennes. Que disons-nous toutes ses pensées! nous voulons dire tous ses rêves. S'il nous offrait des idées précises (la

plupart de ces poètes sont fort capables d'en avoir et le prouvent quelquefois en prose), nous pourrions y prendre intérêt et nous entendre avec lui. Il n'y a entre les hommes qu'un langage commun, qu'un truchement, c'est la langue de l'esprit et du cœur. Des idées claires et suivies, reliées entre elles par un fil logique, animées par un sentiment, colorées par l'imagination, qu'elles soient fortes ou faibles, vives ou traînantes, peuvent toujours dans une diverse mesure retenir notre attention, parce que, si elles sont au poète, elles sont nôtres aussi et que nous nous y reconnaissons. C'est à la faveur de cette lumière qui éclaire tout homme venant en ce monde que nous pouvons nous rencontrer et communiquer ensemble. Or la plupart des poètes ont depuis un demi-siècle, je ne dirai pas l'infirmité, mais la prétention souvent avouée de ne point penser, de rêver toujours. Rêver est leur unique occupation, et, selon eux, leur gloire. La poésie n'est que le songe d'un homme éveillé, et il est de ces poètes qui disent volontiers que hors du rêve il n'y a point, à proprement parler, de poésie. Le mot *rêve* est le mot favori et revient si souvent dans les vers qu'il est vraiment permis de le prendre en horreur. On rêve sur Dieu, sur la

nature, sur l'amour, sur la philosophie. Si par hasard le poète fait parler dans ses vers un personnage qui soit autre que lui-même, ce qui est rare, ce héros, homme ou jeune fille, animal, plante, minéral, tout rêve également; tous les objets appartenant aux trois règnes de la nature sont doués de cette faculté précieuse. Si l'on avait encore une poétique, le premier précepte qu'on y rencontrerait serait sans doute de laisser flotter sa pensée, parce que la grâce suprême de l'esprit est de se livrer à sa mobile légèreté comme la feuille qui se joue avec le vent. Nous sommes loin de nier que la rêverie puisse avoir sa grâce, qu'un certain désordre ait sa beauté, qu'il soit plus agréable de suivre des yeux un ruisseau indolent et incertain qu'une eau emprisonnée dans un canal d'une rectitude monotone. Dans la poésie lyrique, par exemple, il est bon de ne pas trop gouverner son génie ou du moins de ne pas trop peser sur les rênes, et quand on voit de temps en temps un vigoureux esprit, comme le sublime cocher du char de l'âme chez Platon, emporté par l'attelage tumultueux de ses passions, se confier à ses coursiers bons ou mauvais, mais éperdus, et braver les abîmes avec une intrépide aisance, le spectacle est attachant, le péril même que

court le poète ajoute à notre admiration. Nous ne condamnons pas en ce moment le désordre lyrique, et ce n'est point par là qu'on pèche aujourd'hui; il s'agit ici de la rêverie molle, errante dans son calme, où des idées sans corps se suivent dans un ordre apparent, mais sans nous laisser voir leur but et leur dessein. Le poète, par complaisance pour lui-même, se livre à son caprice, qui peut fort bien n'être pas le nôtre. Il ne nous offre pas un sujet; il ne sait d'où il part, où il va, et il fait montre souvent de ne pas le savoir. Nous voyons passer devant nous des impressions fugitives, des pensées sans consistance, des figures sans corps, et toute sorte d'inanités plus ou moins irisées. Nous ne sommes plus sur la terre, où toute matière est solide, ni dans les domaines de l'esprit, où toute forme est nette; nous traversons le royaume des ombres.

Umbræ ibant tenues simulacraque luce carentum.

Il faudrait être le poète lui-même pour comprendre ces fantaisies personnelles. Souvent même l'auteur nous ayant caché ce qu'il est, on ne comprend pas plus sa personne que ses idées; c'est alors le rêve d'une ombre.

Le rêve n'a pas seulement l'inconvénient de

flotter devant nous en lignes indécises, mais encore, comme il va sans dessein et que son mérite est de n'en point avoir, vous n'y trouvez ni commencement ni fin. Essayez une chose, prenez une pièce de cent vers, retranchez-en vingt, ici, là, où vous voudrez, au commencement, à la fin, au milieu, la pièce le plus souvent n'en souffrira pas, vous ne couperez pas dans le vif. Cette poésie subsistera sans blessure, pareille à ces êtres fantastiques que leur fluidité rend invulnérables, qu'on voit dans les contes ou dans les songes, êtres visibles, mais impalpables, qu'on pique, qu'on frappe, qu'on pourfend, qu'on traverse et qui se rejoignent.

Ces rêves peuvent renfermer d'agréables détails, des sentiments exquis, des beautés de style; mais qu'importe à des hommes occupés qui pensent que les plaisirs de la poésie ne doivent pas être ceux d'une fantasmagorie? Pourquoi nous intéresser à des caprices auxquels le poète souvent n'a pas l'air de tenir beaucoup lui-même? On peut dire d'ailleurs que le rêve n'est d'aucun usage, il est fastidieux en prose aussi bien qu'en vers. N'avez-vous jamais été victime d'une personne racontant un songe qu'elle a eu la nuit? Quoi de plus ennuyeux et de plus impatientant! Cette même personne

pourra vous captiver, si elle vous donne ses idées et ses sentiments sur des choses réelles. Croyons donc que ce qui n'a point de valeur dans la conversation n'en a pas non plus dans la poésie, à moins qu'on ne soit d'avis de dire en vers ce qui ne vaut la peine d'être dit en prose. Il serait temps de mettre fin à toutes ces rêveries qui se perdent tous les jours dans les airs sans profit et sans plaisir pour personne, car le public, aujourd'hui désabusé, ne songe pas plus à regarder ces vapeurs sombres ou dorées qu'il ne se soucie de contempler les nuages qui passent par-dessus les maisons.

Il ne s'agit point ici du talent des poètes, que nous reconnaissons, mais de la fausse idée qu'ils se sont faite de leur art et dont ils persistent depuis un demi-siècle à ne pas voir les inconvénients. Leur insuccès tient à leurs erreurs, qui s'engendrent et s'entraînent les unes les autres. Après avoir cru qu'on peut intéresser longtemps le public à des rêves, ils se sont encore persuadés qu'on irait jusqu'à s'attendrir avec eux sur leurs visions, car ces rêves ont été trop souvent humides de larmes; ces nuages ne manquaient guère de se fondre en eau. La mélancolie est une partie importante

de cette poétique, et comme Boileau disait :

> Avant donc que d'écrire apprenez à penser,

on eût dit volontiers : Apprenez à pleurer. Il est certain que la tristesse dans les vers peut avoir son charme. Verser des larmes littéraires sera toujours délicieux; on ne sait pas trop pourquoi, mais cela est ainsi. Nous aimons à prodiguer notre pitié qui nous coûte peu d'ailleurs, à sentir le cœur se fondre, à jouir de cette mollesse, et nous éprouvons alors le plus doux des plaisirs : celui de nous croire généreux. La mélancolie sera donc toujours une des plus belles jouissances de la poésie. Malheureusement on crut l'avoir inventée, on en abusa comme de toutes les choses qui paraissent nouvelles; mais cette mélancolie, inspirée par la vue de la condition humaine, par la fragilité de nos plaisirs, par le néant de nos joies, par nos misères personnelles, elle date de l'origine du monde et de la poésie. Ne l'avez-vous pas rencontrée dans Homère et Sophocle, dans Lucrèce, dans Virgile, qui a donné de cette vague tristesse la plus concise des définitions : *sunt lacrymæ rerum?* Seulement ces fortes âmes et ces grands artistes savaient que la virilité a aussi sa poésie, que la fermeté a sa

grandeur, la réserve son pathétique. Ils ne sollicitaient point la compassion, ils ménageaient les larmes du lecteur, de peur d'en tarir la source. De nos jours on ne connut plus ces scrupules, et chaque poète sembla n'avoir plus d'autre mission que de nous attendrir sur son sort. Nous ne sommes pas insensibles, et bien que depuis trop longtemps nous nous soyons mis en frais de pitié inutile et imméritée, nous voulons bien écouter encore ces plaintes, pourvu qu'elles soient précises et justifiées. Lorsqu'on entend les derniers vers de Gilbert mourant à l'hôpital, ceux de Chénier partant pour l'échafaud, ou, pour ne parler que d'angoisses morales et de tragédies intérieures, les tristesses d'Alfred de Musset accablé par le regret d'avoir dissipé sa vie, quand enfin on nous raconte en vers un malheur véritable, qui donc ne serait point touché? Mais nos poètes ont gémi sans dire pourquoi. Par quelle fierté déplacée, par quel stoïcisme mystérieux refusent-ils de nous apprendre pourquoi leurs vers sont lamentables? Si vous avez des chagrins réels, confiez-les-nous, ô poète; au nom du ciel, quels sont vos malheurs? Si vous n'en touchez pas un mot, nous finirons par soupçonner que vous jouez un rôle et que vous n'avez aucun

droit à la compassion. Peut-être seriez-vous embarrassé de recevoir les consolations que vous implorez. L'un se plaint, à ce qu'il semble, d'avoir perdu la foi religieuse, qui certainement ne ferait point un pas pour la retrouver et ne saurait qu'en faire, si on proposait de la lui rendre. Tel gémit sur l'infidélité d'une belle adorée et qui serait peut-être bien marri, si on la lui ramenait; tel autre paraît ne pouvoir se consoler de ce que les mœurs sont trop libres, et qui ne saurait plus que devenir, si elles ne l'étaient pas. Il en est qui, se sentant des larmes disponibles, les ont versées sur une rose qui a eu l'insigne malheur de se flétrir. Faute de sujet, vous tenez note de tous vos petits ennuis dont vous essayez de faire des tragédies. Vous vous écoutez trop vous-mêmes, et si l'on vous demandait quelles sont vos peines, vous pourriez répondre comme cette jeune fille ennuyée : Je me pleure. Cette poésie a des nerfs, des vapeurs, elle est malheureuse, comme disent certaines femmes, sans savoir pourquoi. Or, tous tant que nous sommes nous ne compatissons jamais à des peines inexpliquées, et dans la vie ordinaire, quand nous entendons de ces caprices plaintifs, nous ne les écoutons pas, nous feignons de les écouter par

politesse et cherchons un motif honnête d'échapper à de vagues doléances et à des soupirs de théâtre. Qu'on ne soit donc pas étonné si le public n'est plus touché de ces larmes prévues; le public est bon, facile à tromper, mais à la longue il sait à quoi s'en tenir et ne se dérange plus pour si peu, comme un père bien occupé ne songe pas à se lever quand il entend dans une chambre voisine son enfant qui, faute de s'amuser, s'avise tout à coup de larmoyer pour qu'on s'occupe de lui et pour appeler du monde.

De même que les rêves prouvent qu'on n'a point de pensées précises, ainsi les doléances vaines semblent montrer qu'on n'a pas une seule raison de s'affliger. Ce qui manque évidemment aux poètes, ce sont des sujets de poésie, et c'est à quoi ils pensent le moins. De là vient un autre défaut, l'abus intolérable des descriptions. Dès qu'un poète ne trouve rien dans son esprit ou dans son cœur, il n'a plus qu'une ressource, c'est de décrire; pour cela, il ne faut pas grand effort, il suffit d'avoir des yeux et de les ouvrir. Rêver, gémir, décrire, voilà à peu près quelle a été, quelle est encore toute la poésie de notre temps.

## III

Nous étonnerons peut-être en osant dire que, de toutes les ressources poétiques, la description est la moins intéressante. Elle est pourtant à la mode, et on lui fait fête. On dirait vraiment qu'on vient seulement de l'inventer, et qu'elle est la plus précieuse de nos conquêtes littéraires. Poésies et romans, toutes les œuvres d'imagination en sont remplies, et les auteurs sont persuadés que c'est le plus sûr moyen de charmer. Bien plus, les critiques ne manquent jamais de relever ce mérite, et c'est à peu près le seul qu'ils relèvent. Un mot bien trouvé, une image hardie enlèvent tous les éloges. On a même imaginé une langue nouvelle et bizarre composée de petits cris incorrects à l'usage de ceux qui s'extasient devant ces merveilles du pinceau littéraire. Nous ne sommes pas de ces

admirateurs, et nous croyons que la description n'est que la richesse de l'indigence. On ne parle pas ici de la peinture vive des choses qui ont de l'intérêt par elles-mêmes, de ce talent qui consiste à mettre les objets sous les yeux en peignant les faits au lieu de les raconter ; de pareilles descriptions sont la poésie même, et il n'est pas de grand poète qui, dans ce sens, ne sache décrire, ou, pour mieux dire, peindre. On n'entend blâmer que ces morceaux qu'on peut retrancher, où le poète se complaît pour montrer son talent d'observation inutile. Il y aurait là-dessus bien des choses à dire. La description est un genre faux, parce que sa lente analyse prétend rivaliser avec la peinture, dont elle n'a pas le prompt langage. Un tableau de paysage, par exemple, nous charme, s'il est bien fait, par cela que nous en jouissons d'un coup d'œil comme de la nature même. Si le peintre faisait passer successivement sous nos yeux un arbre, puis une prairie, puis un mouton, puis un ciel, nous y prendrions peu de plaisir. C'est à cela pourtant qu'est condamnée la description poétique qui nous présente une suite d'images comme sur un tableau qu'on déroule à mesure. Tous les arts ont leur limite qu'on ne franchit pas impunément. Le

statuaire ne s'avisera pas de sculpter une forêt; le peintre se trompe quand il traite un sujet qui ne peut être expliqué que par le langage parlé; un musicien est ridicule quand il prétend donner la sensation des couleurs et peindre l'écarlate avec les sons de la trompette, et il nous a paru plaisant ce chef d'orchestre qui, exécutant à Londres je ne sais quelle *valse de violettes*, fit répandre dans la salle de l'essence de ces fleurs pour compléter l'harmonie imitative, — pour que le nez aidât l'oreille à comprendre le sujet et fût de moitié dans son plaisir. Il n'y a qu'une espèce de description lucide et agréable, c'est celle qui réveille par un petit nombre de traits bien choisis une foule d'images dans l'esprit. Il faut que le lecteur achève lui-même le tableau. Dites d'une femme, pour employer un exemple banal, qu'elle ressemble à une déesse, qu'elle semble couler dans les airs; ou bien comme La Fontaine :

> L'herbe l'aurait portée,
> Une fleur n'aurait pas
> Reçu l'empreinte de ses pas,

vous en aurez dit plus peut-être que si vous décrivez par le menu son visage, son teint, sa taille, ses pieds. *Et vera incessu patuit dea.* Chez les grands écrivains, vous ne trou-

vez pas d'autre description. Elle est courte, à peine indiquée en quelques traits qui remplissent l'esprit. Elle fait partie du récit comme dans Homère et chez nos grands romanciers, ou elle sera un précepte animé comme dans les poèmes didactiques. Elle sert à quelque chose, elle s'appuie sur quelque chose, car de sa nature elle ne se soutient pas par elle-même. Pourquoi? Ce n'est pas le moment de le rechercher. Tout ce que nous savons, c'est qu'elle n'a de force et d'effet que quand elle est ramassée, quand notre imagination l'embrasse d'une seule vue, comme l'œil un tableau. Qui de nous n'a été percé par un de ces mots descriptifs d'une brièveté pénétrante? Quand Werther, désespéré, sort le soir de la maison de Charlotte muni de ses pistolets et résolu à mourir, il lève par hasard les yeux vers le ciel *étoilé*, *éternel*. Admirable brièveté descriptive, qui fait sentir en un mot ce contraste navrant de la nature tranquille dans sa permanence et comme insolemment indifférente aux éphémères et tragiques passions de l'homme! Lorsque, dans Plutarque, Caton a préparé son épée pour le suicide, qu'il passe la nuit à lire et à relire le *Phédon*, il s'aperçoit tout à coup qu'il est temps d'en finir parce que le jour approche et

que les oiseaux *commencent à chanter :* mot analogue, non moins admirable, qui laisse voir encore cette opposition toujours poétique de la nature écrasant, pour ainsi dire, de sa paisible uniformité les plus terribles perplexités humaines. Nous choisissons ces traits parce qu'ils sont de ceux qui peuvent toucher aujourd'hui. Supposez que Goethe et Plutarque, pour produire plus d'effet, se fussent avisés de décrire longuement, auriez-vous ressenti leur poétique secousse? Mais cet art des grands écrivains ne dure pas longtemps, et il est curieux de voir comment peu à peu on s'en éloigne davantage. Après un Virgile, sobre parce qu'il est ému, viendra un Lucain, qui s'amusera à faire en vers éclatants de longues descriptions inutiles, parce qu'il est de sang-froid. Ses peintures seront du moins encore enfermées dans un cadre. Viendra l'âge des poètes qui, ne sachant que dire, feront des ouvrages entièrement descriptifs, comme par exemple Delille et ses contemporains. Ils nous diront avec toute sorte de gentillesses de style ce que nous n'avons pas besoin d'apprendre, que le soleil se lève à l'horizon, qu'il y a des montagnes et des plaines, dans ces plaines des ruisseaux, auprès de ces ruisseaux des arbres, à ces arbres des feuilles.

On n'est pas encore au bout de cette histoire. Un âge succédera, c'est celui où nous sommes, qui prendra la description où les précédents poètes l'ont laissée. Ne faut-il pas montrer que ces feuilles sont quelquefois jaunes ou rouges, qu'elles ont un retroussis qui a bien son charme, et que des insectes s'y promènent? Tout est peint alors avec une minutie extrême, tout a la précision fatigante d'un objet vu à travers une lunette trop forte. Cela nous conduit à dire un mot en passant d'un défaut singulier, non remarqué, et qui est absurde dans la description contemporaine. Les poètes, en peignant un paysage, ne sont point placés à un endroit fixe pour le contempler. Ils nous feront voir une haute montagne dont les arbres gigantesques pendant sur les abîmes ressemblent à des giroflées qui tiennent par leurs racines à un vieux mur. Une pareille image fait supposer que l'observatoire du poète est à une grande distance de la montagne; ce qui ne l'empêchera pas de dire un peu plus tard que ces arbres portent des fleurs ou que l'écorce en est rugueuse; ou bien il montrera sur une très lointaine colline un troupeau comme une tache blanche en faisant remarquer que ces moutons ont la laine bouclée. Son imagination vraiment

ailée, tantôt s'éloigne, tantôt s'approche, et quelquefois semble se servir tour à tour d'un télescope et d'un microscope. Il n'y a plus de perspective dans le paysage. Encore un coup, nous ne proposons pas de supprimer la description poétique. Elle est intéressante quand elle contribue à la clarté, à la beauté d'un récit, quand on en fait une démonstration vivante, quand elle est nécessaire ou simplement utile, qu'elle apprend quelque chose de nouveau, comme la peinture de la nature tropicale dans Bernardin de Saint-Pierre ou des solitudes inexplorées de l'Amérique dans Chateaubriand : elle est alors un moyen d'information et comme une partie brillante de la science; mais elle est vaine, si elle n'est pas attachée à un fond solide. On peut en dire ce que nous avons dit déjà des rêves et des plaintes. Si dans un salon vous entendez un homme trop sensible aux beautés de la nature qui se met à vous parler de ciel bleu et de prés verts, eût-il beaucoup de chaleur et d'esprit, il vous fera fuir. Croyons toujours que ce qui n'est d'aucun usage dans les entretiens ne vaut rien non plus en poésie. La description n'est le plus souvent qu'un ornement oiseux; elle prouve que le poète n'a rien de mieux à donner, qu'il n'a pas d'invention et point de sujet.

## IV

A considérer maintenant la forme tout extérieure de cette poésie, nous voyons encore cette incurie du sujet et ce dédain pour la pensée précise. Quoi de plus froid, de plus puéril que la recherche de la rime riche, qui laisse si bien voir que l'auteur est indifférent à tout le reste? Tout le monde sans doute est d'accord qu'on ne doit pas rimer avec négligence; il faut que la rime ne soit pas trop prévue, et l'oreille, aussi bien que l'esprit, est doublement flattée quand elle rencontre à la fin d'un vers à la fois une consonnance pleine et une légère surprise. L'imprévu de la rime ajoute quelque chose à l'imprévu de l'idée. Aussi la poésie française, où il est si difficile de rimer parce que dans notre langue il n'y a pas beaucoup de beaux mots qui aient le même son, a un grand avan-

tage sur la poésie italienne, où il suffit d'ouvrir la bouche pour rencontrer des consonnances. La difficulté vaincue est un plaisir et un mérite de plus; oui, mais il ne faut pas que l'on sente que le poète est uniquement occupé à chasser aux rimes. Quand le lecteur, arrivé à la fin du premier vers et rencontrant un mot étrange, se demande : Comment va-t-on rimer avec ce mot-là? il ne lit plus un poète, il regarde les mains d'un habile homme qui se fait fort d'exécuter des tours invraisemblables. Cette poésie pourra ressembler à un de ces ouvrages difficiles d'une industrie chinoise dont on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, l'adresse ou la futilité. Dans la poésie peu sérieuse, ces jeux d'esprit peuvent avoir leur agrément et ne tirent pas à conséquence; mais nous connaissons des poètes distingués, traitant de graves sujets, dont les rimes, uniformément extraordinaires, feraient supposer qu'on les a d'abord choisies pour leur étrangeté, et qu'on les a rangées à la suite les unes des autres en se proposant à soi-même la gageure de remplir plus ou moins raisonnablement ces cadres ainsi préparés, comme on fait dans le jeu des bouts-rimés. La rime n'est plus une esclave qui ne doit qu'obéir, elle est la maîtresse sou-

veraine qui commande à la pensée de prendre tel ou tel chemin. Le poète a l'air de procéder dans sa petite industrie comme ces artisans qui ont le talent ingénieux de profiter d'une veine, d'une tache dans l'agate pour y adapter une figure. Sera-ce un homme ou un oiseau? L'accident de la pierre en décidera. Ce n'est plus de l'art, c'est un assez joli travail manuel. Ainsi fait ce poète, et même il fait moins que cela et produit de moins curieuses merveilles. Celui qui se pique de faire passer sa pensée par ces voies étroites, j'aime mieux le comparer à cet artiste présenté à Alexandre le Grand, qui avait l'incroyable talent de jeter à distance à travers le trou d'une aiguille des grains de millet. Tout le monde était émerveillé et demandait pour un art aussi extraordinaire une récompense méritée. Que fit le roi qui était homme de goût? Il fit donner ironiquement à cet artiste tout un sac de millet, afin que la matière ne manquât jamais à cette dextérité. Rien n'est plus charmant sans doute que de voir le talent franchir ou tourner tous les obstacles avec une élégante aisance; mais accumuler soi-même les obstacles pour avoir le mérite de les franchir, ce n'est plus de l'art, c'est du spectacle. Le gentilhomme robuste et souple qui a

son coursier tout à la main, qui le dirige avec une sûreté gracieuse, qui ne craint ni haies ni fossés, ne méritera-t-il le nom de beau cavalier que s'il est capable encore de sauter à travers des cerceaux de papier? Quand on peut être un vrai poète, pourquoi donc vouloir passer pour un gymnaste? La pensée s'accommode mal de ce mécanisme et de ces tours de force. Elle consent bien à ne pas rimer avec trop de nonchalance, mais elle tient à sa liberté. Elle veut avoir assez d'espace pour se mouvoir comme il lui plaît, et nous goûtons fort ce mot d'un homme du monde qui, lisant un jour des vers de sa façon et entendant dire que ses rimes n'étaient pas riches, répondit en cachant une leçon sous un jeu de mots : Si elles ne sont pas riches, elles sont du moins à leur aise.

La manie des sonnets fait voir encore combien nos poètes sont heureux de porter des chaînes inutiles. Ils semblent trouver que la poésie est vraiment un art trop facile et qu'il n'y a plus de mérite à marcher sur la corde raide, à moins de s'attacher, comme on fait à l'Hippodrome, des paniers aux pieds. Au XIXe siècle, on n'a rien imaginé de mieux que de revenir à un genre usé qui demande beaucoup de loisirs et de frivolité, et que depuis

Louis XIV on avait abandonné. S'est-on assez moqué de Boileau pour avoir dit par une excusable complaisance pour les divertissements de son siècle :

> Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème!

Eh bien! de tous les préceptes de Boileau, dont la plupart sont excellents, on n'a retenu que celui-là. On n'accepte pas les grandes et saines vérités qu'il a proclamées, mais on érige en principe une de ses rares erreurs. Presque tous les poètes font maintenant des sonnets, c'est le genre à la mode. On en a fait deux ou trois qui sont exquis, mais est-ce une raison pour ne plus faire autre chose? Quelle singulière aberration que ce goût si vif pour une bagatelle difficile! Sommes-nous donc encore au temps où la cour et la ville se divisaient pour deux sonnets, où il fallait être *jobelin* ou *uraniste?* Au XVIIe siècle, le sonnet était un aimable jeu de société pour lequel le beau monde se passionnait parce qu'il n'avait rien de mieux à faire. On composait des sonnets, comme on aurait pu faire des acrostiches, pour s'amuser. Une versification non encore formée donnait quelque mérite à ces futilités harmonieuses, et, comme il arrive de tout instrument nouveau introduit dans les salons,

on se plaisait à tourner d'une main légère la manivelle de cette boîte à musique. Mais comment ne sent-on pas que cette musique est de la plus agaçante uniformité? On veut que nos oreilles et notre esprit entendent toujours des pièces de quatorze vers dont les rimes sont croisées de la même manière, et qui se terminent invariablement (c'est une loi du genre) par un mot qui a la prétention d'être ou piquant ou sublime. Il faut rire, il faut pleurer en quatorze vers, ni plus ni moins, et au bout de ces quatorze vers on est tenu de s'étonner. Que la pensée soit grande ou petite, elle n'a qu'à s'arranger de cette mesure imposée par Apollon *voulant pousser à bout tous les rimeurs françois*. Si elle est trop grande, on la fera rentrer en elle-même; si elle est trop courte, on l'étirera sur ce lit orthopédique. Vous avez à parler de Dieu ou d'un papillon, qu'importe? vous êtes tenu d'enfermer votre pensée dans ce compartiment inflexible. Vous venez de tourner un compliment *à elle*, et maintenant vous voudriez immortaliser un grand homme et lui élever une statue dans vos vers; eh bien! versez le bronze des canons pris à l'ennemi dans la forme qui sert à fabriquer les figurines de sucre. Le sonnet a pu avoir jadis son agré-

ment, mais à la longue il est devenu odieux. Il importune l'oreille pour la millième fois; il étouffe l'esprit, il conduit piteusement la pensée par de tout petits chemins d'avance tracés et toujours les mêmes; il est puéril par sa surprise finale qui ne surprend pas, puisqu'*on s'attend à de l'imprévu*. C'était bien la peine en 1830 de faire une révolution littéraire, de renverser toutes les barrières établies, d'insulter les grands poètes du passé, tout cela pour aboutir à ne refaire que des sonnets,

> Et pour qu'en deux quatrains de mesure pareille
> La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille,
> Et qu'ensuite six vers artistement rangés
> Fussent en deux tercets par le sens partagés.

Notre fière pensée, qui laissait voir des instincts si sauvages, qui tirait si fort sur sa chaîne, une fois la chaîne rompue, elle n'a su que faire de sa liberté; elle est revenue tout gentiment à la servitude, et, avec une docilité qu'on ne lui demandait pas, s'est remise d'elle-même dans son joli collier de misère pour avoir le plaisir d'en faire sonner les grelots.

Notre dessein n'est pas de relever à la suite toutes les erreurs qui ont peu à peu discrédité la poésie contemporaine. La critique se montrerait bien naïve, si elle voulait sermon-

ner, par exemple, les poètes de talent qui de propos délibéré font des vers détestables, qui s'amusent à barbouiller le visage de la Muse pour prouver qu'ils n'ont pas de préjugés, pensant qu'insulter une divinité est toujours une espièglerie qui vous met un homme hors de pair. Il en est qui volontairement font des vers insolents pour agacer la fibre du public, des vers effrontés pour faire jeter des hauts cris, des vers nauséabonds et putrides destinés à soulever le cœur, c'est leur manière de comprendre le *sursum corda*. Ce sont là, je suppose, des badinages prémédités, qui, pour avoir quelquefois un air tragique, n'en sont pas moins des plaisanteries où l'auteur, homme d'esprit, prend une mine sérieuse en riant sous cape. Ces sombres facéties, le poète les sait mauvaises et les a rendues aussi mauvaises que possible pour mieux renverser l'esprit au pauvre monde. A quoi bon blâmer ces petits attentats, qui, je l'espère, ne font tort à personne, et qui peuvent même avoir le mérite de réconcilier avec le bon sens ceux qui seraient tentés de ne pas l'estimer assez? C'est de la poésie ilote dont la laide ivresse peut être d'un bon exemple et qui sera citée dans les siècles futurs comme le plus parfait

des modèles à éviter. Pour nous, nous n'adressons nos réflexions qu'à la sincérité égarée des poètes qui se sont fait un faux système. Ils en ont un, qu'ils le sachent ou non. Ils s'imaginent en général qu'on peut se passer de sujet, broder sur une toile d'araignée comme sur un canevas, faire des vers intéressants sans matière véritable, que la poésie doit s'épancher en sentiments vagues, en pensées non définies, en effusions sans fond et sans rives. Voilà la fausse idée que nous combattons dans l'intérêt des poètes qu'on délaisse, dans l'intérêt de la poésie qu'il ne faut pas laisser périr, dans l'intérêt du public obligé de renoncer à un beau plaisir. La poésie vit de choses et n'existe que si elle décore une matière plus ou moins solide. De tous les genres littéraires, elle est le plus précis. A la précision de ses peintures physiques ou morales sont attachés sa vertu et son charme. Il est étonnant comme dans l'histoire de tous les arts les illusions commodes et flatteuses, amenées lentement, avec lesquelles on finit par vivre en paix, obligent quelquefois la critique à rappeler les plus simples principes. Montrons donc en quelques mots, puisqu'il le faut, que la poésie ne repose pas sur des fantaisies personnelles,

à moins qu'elles ne soient soutenues par des vérités générales, vérités sublimes ou familières, tout est bon; qu'en tout temps, elle n'a fait que prêter un corps aux sentiments, aux idées du public; qu'elle ne craint pas de se mêler à ses mœurs, à ses usages politiques, civils, domestiques; qu'en un mot, elle a été toujours plus ou moins enfermée dans la réalité. Le public ne l'a oubliée, ne l'a perdue de vue que du jour où elle s'est éloignée du monde, où elle s'est évaporée en quintessence insaisissable. Est-ce à elle de venir à nous, ou bien est-ce à nous de courir après ses parfums? N'est-ce pas le cas de dire avec Bossuet, essayant d'étreindre la subtilité vaporeuse des mystiques : « Épaississez-vous! »

## V

C'est un préjugé singulier et nouveau qui consiste à croire que la poésie peut rester étrangère à la société, à ses mœurs, à ses usages, à ses passions, à sa religion, à sa philosophie, à sa science, à ses plaisirs, à tout ce qui a du prix pour les hommes. Jamais anciens ni modernes, avant ce siècle, ne l'ont considéré ainsi, comme on peut s'en assurer en jetant un coup d'œil sur les principales littératures. Chez les anciens, la poésie est si pleine de choses, si attentive à reproduire les sentiments de tous, si conforme à l'opinion, si fidèle dans ses peintures, qu'on est tenté de dire avec Aristote : « La poésie est plus philosophique et plus sérieusement vraie que l'histoire. » C'est ce qui donne un grand sens à ce jugement de Joubert : « Voulez-

vous connaître la morale, la politique, lisez les poètes. Ce qui vous plaît en eux, approfondissez-le, c'est le vrai ; ils doivent être la grande étude du philosophe qui veut connaître l'homme ; » nous ajoutons : la grande étude aussi de celui qui veut connaître la société antique.

Si la poésie de l'antiquité est impérissable et ne lasse point la curiosité savante, elle doit cet avantage non pas seulement à la perfection de ses œuvres, mais à leur valeur historique. En Grèce, elle renferme les pensées de tout un peuple. Elle n'est pas le jeu fantasque de l'imagination individuelle, et jusque dans ses libertés hardies elle est encore l'interprète de l'opinion commune. Religion, morale, politique, fêtes, plaisirs, elle embellit tout sans doute, mais sans rien dénaturer ; elle est la décoration de la vie publique et privée, parce qu'elle en est l'image ornée. De même que des morceaux de marbre ou de pierre exhumés du sol de la Grèce ajoutent tous les jours quelque chose à la connaissance précise de l'antiquité, ainsi les moindres fragments retrouvés de sa poésie nous découvrent les mœurs d'un peuple qui avait mis son âme et même les détails de sa vie dans tous ses

ouvrages, dans ses monuments comme dans ses livres, et jusque dans les sons les plus fugitifs de sa lyre. Voilà pourquoi son histoire peut être recueillie dans les ruines de son art, dans ses vers épars et dans la poussière de sa sculpture et de sa poésie.

Suivez la poésie grecque depuis son aurore jusqu'à son déclin, et vous verrez qu'elle est toujours une image de la société, et qu'elle observe autant qu'elle imagine. Les Muses ont le pied posé sur la terre, elles sont les filles de Mémoire. Dans les âges héroïques, la poésie est déjà l'histoire de la civilisation naissante. Les poèmes d'Homère ne sont point bâtis en l'air, et, de quelque manière qu'on les juge, on sent qu'ils sont pleins de réalités historiques. Les fictions religieuses sont les croyances mêmes du peuple, les faits épiques ses traditions, les caractères des héros sont ceux de ces âges à demi barbares, la science est toute celle du temps. A l'aide de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, on peut tracer la géographie alors connue, se faire une idée de l'astronomie, de l'agriculture, des armes, des vêtements, des meubles. Cette grande poésie qui paraît si libre, elle est de toutes parts emprisonnée dans le cercle de la vie réelle, et partout mêlée à des connaissances

positives. Les anciens ont été déjà si vivement frappés de ce caractère historique, qu'ils ont attribué à Homère une sorte de science infuse, admirant sa connaissance exacte des choses autant que son génie poétique. Ils parlaient quelquefois de ses poèmes comme nous parlerions d'une encyclopédie. Ils disaient qu'il était astronome, politique, guerrier, géographe, médecin, ils lui attribuaient même la connaissance de tous les métiers. Les modernes à leur tour ont recueilli curieusement tout ce que le vieux poète savait dans toutes les branches des connaissances humaines, dans la navigation, dans les sciences et les arts [1]. On a été jusqu'à faire la *flore* d'Homère. Essayez donc, avec tous nos vers adressés à la lune et aux étoiles, de donner la plus légère idée de notre astronomie.

Nous parlons d'Homère parce qu'il est le père de la poésie, le chef du chœur, et que tous les poètes grecs ont fait comme lui. Hésiode met en vers la science théologique, morale, agricole, de son temps; la tragédie raconte l'histoire pathétique des dieux et des héros à la piété et au patriotisme; la poésie de Pindare

1. Un savant allemand, M. Buchholz vient de publier un ouvrage en quatre volumes sur les *Réalités d'Homère*.

fournit des chants à la cité, chants de triomphe, hymnes, dithyrambes, prières pour les processions, pour les danses religieuses, pour les cérémonies funèbres : véritable liturgie ou parfois code de morale, elle est l'institutrice du citoyen et l'ornement de ses fêtes. Celui qui tracerait l'histoire de tous les genres et de tous les rythmes ne ferait que raconter l'histoire morale de ce peuple qui a mis sa vie tout entière dans ses vers, et qui semble n'avoir dans sa poésie d'autre soin que de se peindre lui-même. S'il est un genre de poésie qui paraisse étranger à l'histoire, c'est assurément la poésie lyrique. Là, le poète ne relève le plus souvent que de sa propre inspiration, il est libre, il suit son caprice, il mérite d'être appelé *une chose légère et ailée*, comme dit Platon ; mais en Grèce même les petits poètes lyriques qui pensaient ne chanter que leurs sentiments privés, leurs plaisirs et leurs amours, nous révèlent les détails de la vie domestique. Ils ne sortent pas de la vie réelle. Leurs images mythologiques sont empruntées à la religion, leurs descriptions à leur pays, leurs plaisirs sont ceux de leurs concitoyens. Sans le chercher et sans le vouloir, ils nous font voir l'état social et les coutumes familières de leur temps. Ils

sont dans leur mesure des historiens. Jusque dans le détail du style et dans les formes poétiques, vous retrouvez cette vérité historique. Quand un de ces poètes nous dit : *je chante*, c'est que souvent il chante en effet; quand il invoque les Muses, il accomplit un acte formel d'adoration religieuse; quand il demande le secours d'Apollon, il fait une prière véritable. Il n'en est pas de même, et c'est déjà une infirmité, dans les littératures modernes, où abondent les mensonges convenus, les imitations antiques qui ne répondent à rien chez nous. Notre poésie lyrique est condamnée à n'avoir souvent qu'un langage de convention; son scotume, son mobilier, ses métaphores, sont étrangers à la vie moderne. Que sera-ce donc si à ce langage qui n'est pas le nôtre, le poète ajoute encore ses impressions vagues, des pensées qu'on ne démêle pas, des fantaisies qui ne sont pas non plus de notre monde? La poésie ne peut être alors qu'une chose étrange, fastidieuse, qui n'entre pas dans l'usage de la vie et qui ne touche personne, parce que personne ne s'y retrouve.

Nous rappelons ces caractères historiques de la poésie grecque pour montrer ce que la poésie doit être en montrant ce qu'elle fut à son ori-

gine, dans sa floraison spontanée et dans sa liberté naturelle. Jamais elle n'eut plus de prestige et de pouvoir, jamais elle ne fut plus universellement écoutée que dans le temps où elle prêtait son harmonie aux passions grandes ou petites, mais toujours véritables, des peuples, et leur permettait de se voir dans ses tableaux comme dans un miroir limpide. Tel est l'art en Grèce dans ses œuvres sublimes et légères. Tandis que le peuple ne pouvait parcourir les rues sans lire toute l'histoire racontée par les architectes, les statuaires, les peintres, le convive nonchalamment accoudé dans les festins ne pouvait soulever sa coupe sans y rencontrer quelque souvenir religieux, national ou domestique. Depuis le poète jusqu'au potier, tous ne parlaient au peuple que de lui-même.

On nous dira peut-être que c'est là un caractère qui n'appartient qu'à la poésie grecque, et que la poésie latine par exemple n'est plus si vraie, si fidèle, puisqu'elle est une imitation de la première. En effet, l'inculte Italie se mit à parler tout à coup un langage poétique qui n'était pas le sien et qu'elle apprit au plus vite. Cadres littéraires, fictions, idées, métaphores même, vinrent en partie de la Grèce, et les poètes latins les mirent au pillage comme des

soldats qui se partagent le butin de la victoire. Il est vrai, mais on oublie que les usages de la Grèce ont été importés à Rome en même temps que sa poésie, et que les vers gréco-latins qu'on se mit à composer répondaient à des mœurs gréco-romaines. Bientôt tout devint grec à Rome, les sentiments, les pensées, les coutumes. Les dieux helléniques règnent au Capitole, et partagent l'empire avec les vieilles divinités latines. En même temps le scepticisme du peuple vaincu, ses élégances, sa corruption, envahissent les esprits romains, incapables de résister à des influences qui les circonviennent de toutes parts. — C'est un grammairien grec qui élève les enfants, un rhéteur grec qui les forme à l'éloquence, un philosophe grec qui règle la conscience des hommes. On fera venir de la Grèce les nourrices et les cuisiniers. L'aspect extérieur de Rome change aussi bien que les idées. Les statues de Corinthe et d'Athènes peuplent les temples, les rues, les portiques. Les souvenirs patriotiques de la Grèce sont adoptés par les Romains. Non seulement les arts, les modes, les vêtements sont étrangers, mais encore les ustensiles. Jamais, dans aucun pays, on n'a si complètement, qu'on nous passe le mot, emmé-

nagé toute une civilisation. La poésie latine, fidèle image de l'état social, laissera voir ce mélange de mœurs grecques et romaines, et montrera dans ses développements successifs comment les deux sociétés se touchent d'abord, se mêlent ensuite et finissent par se fondre. La littérature répond aux mœurs. Aussi bien dans la poésie que dans les coutumes, l'élégance des Grecs est aux prises avec la vieille grossièreté latine, la grâce s'y mêle à la rusticité, le scepticisme s'unit à la superstition, et, comme pour mettre en lumière ces disparates, une versification tantôt délicate, tantôt rude, enveloppe tous ces éléments hétérogènes jusqu'au siècle d'Auguste, où les sociétés grecque et romaine s'étant confondues enfin dans un ensemble harmonieux, vous voyez régner dans les œuvres poétiques un accord juste entre les sentiments et le langage, et cette politesse générale qui constate l'égale maturité de la société et de la littérature.

L'objection n'est donc que spécieuse, et la poésie romaine est aussi romaine que celle de la Grèce est grecque. Ajoutons qu'elle est aussi occupée de choses réelles, qu'elle n'est que la réalité choisie et ornée. Elle est religieuse, civique, satirique, morale, domestique, mais elle

ne sort pas du cercle de la vie. Si elle quitte le monde, c'est pour s'élever dans la région des doctrines qui font encore partie de la vie humaine. Tout est net, précis, palpable, compréhensible, rien n'est donné au rêve ou à la fantaisie. Quel poète s'écoute plus lui-même qu'Horace, et pourtant y a-t-il un poète plus romain? Ses odes sont la peinture de sa vie privée ou les échos inspirés du sentiment public. Ses satires et ses épîtres renferment toute l'histoire des opinions, des doctrines, et la chronique de Rome. Chaque vers des *Géorgiques*, tout poétique qu'il soit, offre un fond si solide que l'on discute les opinions de Virgile comme celles des agronomes. Les poètes qui s'occupent de morale ont une telle valeur qu'ils tiennent autant de place dans l'histoire de la philosophie que dans celle de la poésie, et lorsque vous avez besoin d'une définition épicurienne ou stoïque, vous la trouvez souvent plus exacte et plus brillante dans Lucrèce ou dans Perse que dans les prosateurs. Les plus légers poètes, les Tibulle et les Properce, des oisifs, des voluptueux, ont dans leur genre la même solidité; en les lisant, vous vous sentez entouré de tous les détails de la vie romaine. Ce qui prouve que tous ces poètes sont pleins de substance, c'est

que chacun de leurs vers a besoin de notes historiques pour expliquer les perpétuelles allusions aux usages. Des professeurs de droit, des magistrats peuvent se servir des poètes pour éclaircir les difficultés du droit romain; des médecins, en rapprochant des textes poétiques, ont pu se faire une idée assez nette de la médecine antique. Un cordonnier trouverait dans ces vers des renseignements précis sur les chaussures, tant il est vrai que cette poésie si haute, si vive, si légère, a toujours un corps et son immortelle durée tient précisément à sa consistance. Nos poètes à nous pourront toujours se passer de notes semblables, puisque leurs vers, éclos entre ciel et terre, ne portent l'empreinte d'aucun temps, d'aucun lieu, et que leur imagination n'a jamais habité que de vagues contrées dont il n'y a ni histoire, ni topographie.

On se trompe quand on croit que la poésie n'a eu ce caractère actif et pratique que dans l'antiquité et que depuis elle n'a plus été tenue de se mêler à la vie. Si au XVII^e siècle elle n'est plus aussi étroitement liée aux institutions et aux mœurs, si des imitations de toute sorte en dénaturent parfois la sincérité native, elle parle toujours aux lecteurs de ce qui les inté-

resse, elle leur offre des idées générales qui sont de tous les temps, elle s'inspire des passions ou des opinions du jour, et si elle n'est pas civique, elle sera du moins mondaine. Sans parler des grands poètes de l'époque qui ne font qu'observer et peindre l'homme et la société, les plus légers, les plus évaporés ont toujours un sujet, font allusion à des événements et à des faits réels, saisissent une occasion pour rimer et jouent un rôle dans le monde. Tel sonnet a été composé pour servir comme de drapeau à une coterie littéraire, tel madrigal a du moins le mérite d'être né dans une circonstance déterminée, il a une date, on connaît son adresse, il a son histoire ; telle chanson est faite pour le divertissement public, telle épigramme est une vengeance ou un acte de justice, fait rire les uns, crier les autres. C'est encore de la poésie qui sert à quelque chose, si peu que ce soit. Ces petits vers galants ou armés à la légère sont militants aussi à leur façon; petits combats, petits tournois, mais qui peuvent avoir une galerie de spectateurs. Il n'y a au XVII[e] siècle qu'une espèce de poètes inutiles et qui ne comptent pas; aussi s'en est-on bien moqué : ce sont ceux qui dans leur galanterie vague riment non pour la dame de leurs pensées,

mais pour la dame de leurs rêves, pour *une Iris en l'air*, qui, « toujours bien mangeants meurent par métaphore, » ou bien ceux qui dans de vides rêveries célèbrent la nature qu'ils ne connaissent pas,

> Et dans leur cabinet assis au pied des hêtres
> Ont fait dire aux échos des sottises champêtres.

Il en est encore de même au XVIII^e siècle, où tous les esprits cultivés s'intéressent à la poésie pour des raisons analogues. Si elle est souvent frivole, elle promène du moins sa frivolité sur tous les sujets qui éveillent la curiosité publique. Y a-t-il une pièce parmi les plus fugitives de Voltaire qui n'ait son intérêt présent? Ses satires, il suffit de les nommer; ses épîtres sont des manifestes. La poésie alors n'est souvent que de la philosophie, de l'histoire détaillée en traits menus, aiguisée en pointes piquantes ou meurtrières. Elle sera moins encore, si vous voulez; elle notera en passant l'anecdote du jour, elle fera la chronique aimable ou scandaleuse des palais et des grandes maisons, elle chantera la munificence des Mécènes ou chansonnera leurs ridicules, et, pour n'être pas noble toujours, elle ne laissera point d'être écoutée, parce qu'elle renferme des idées ou des

faits, et qu'elle s'adresse aux passions bonnes ou mauvaises du public. La France sera attentive, l'Europe applaudira. Les princes étrangers entretiennent à Paris des correspondants d'esprit, des Grimm, des Laharpe, pour les tenir au courant de ces futilités poétiques et leur envoyer ces fleurs passagères dans leur première fraîcheur : pauvre poésie, peu digne de servir d'exemple, je l'accorde, mais qui vit, qu'on recueille, parce qu'il n'y a chose si mince qui n'ait son prix, par cela qu'elle est réelle. Voyez donc si jamais les princes de l'Europe s'aviseront de se faire envoyer nos vers du jour pour savoir au juste à quoi monsieur un tel a rêvé en regardant couler l'eau, quel secret il a pu arracher aux marguerites.

## VI

Ce n'est donc que dans notre siècle qu'on s'est avisé un beau jour de faire de la poésie qui ne regarde personne, qui n'est d'aucun usage, de composer des vers sans occasion, sans sujet, qui ne relèvent d'aucun temps, d'aucun lieu, et où le poète, penché sur lui-même, essaie de noter dans une langue harmonieuse, mais peu connue, ces murmures confus qui bruissent dans son cœur, pareils à ceux qu'on entend en appliquant l'oreille à une coquille marine. C'est Chateaubriand mal compris qui a mis en faveur cette poésie nouvelle. Nos poètes se sont imaginé à tort être les petits-fils de René. Ils ont peut-être hérité de son mal, mais non de sa raison. Ce héros de la mélancolie rêve en effet, mais il sait qu'il rêve, il se juge rêvant, il se plaint, s'accuse,

se déteste, et voilà ce qui fait l'intérêt, la grandeur, le pathétique de sa rêverie. L'extraordinaire beauté de sa confession n'est pas dans cette vague sensibilité, elle est dans la pénétration de son analyse et la fermeté de son jugement. Dans ce malade il y a un juge, dans ce cœur défaillant une conscience vivante. Cette étude sur soi-même est une découverte ajoutée à l'histoire morale de l'homme, exposée avec une précision aussi lucide que dramatique. Tel est aussi le caractère d'Adolphe dans le roman de Benjamin Constant. Supposez que ces deux personnages se soient simplement livrés aux fluctuations d'une pensée incertaine, vivraient-ils dans notre mémoire? Ces livres renferment un sujet, un sujet bien défini et traité avec une sévérité poignante pour l'instruction et l'effroi des hommes. On aura beau faire en France, dans toutes les œuvres de l'esprit, il faut que la raison soit présente, qu'elle tienne le premier rôle et mène tout le reste. Nul ne parviendra à la déposséder, à s'en passer, ou s'il s'en passe il se condamne lui-même au néant. La poésie sans objet et sans but n'est qu'une importation étrangère commode, mais qui ne pourra s'acclimater dans notre pays. D'autres peuples, je le sais, permettent à la poésie de n'être qu'une

musique et la trouvent quelquefois d'autant plus suave qu'elle est plus vague ; mais assurément ce n'est pas un Français qui le premier imagina de suspendre au vent son âme inconsciente comme une harpe éolienne et de la laisser frémir au hasard ou des zéphyrs ou des orages.

Si notre poésie descend et s'ensevelit chaque jour davantage dans l'indifférence publique, ce n'est pas que le talent manque ou l'art d'écrire et de versifier. Jamais le vers français n'a été plus souple, plus docile à toutes les inspirations. D'où vient donc ce discrédit si singulier et si nouveau en France, où l'on a toujours recherché les plaisirs de l'esprit? Faut-il accuser uniquement les tendances positives du siècle et croire que notre sens littéraire s'est oblitéré? Nous croyons pouvoir dire que la faute en est plus encore aux poètes qu'au public, qu'ils sont abandonnés parce qu'ils se sont éloignés de la vie, qu'ils ne tiennent plus à exprimer des idées communes à tous, ni les sentiments généraux, ni les opinions dominantes. Leur imagination s'est retirée dans un monde à part qui n'a pas même toujours le mérite d'être meilleur que le nôtre, et qui par conséquent ne peut avoir pour nous ni l'intérêt de la vie réelle

ni l'attrait d'un idéal. Ils ne sont pas au-dessus du siècle, ils sont en dehors; ni observateurs, ni peintres de la vie telle qu'elle est, ils persistent à nous donner leurs fantaisies qui nous sont étrangères. Ce n'est pas le monde qui a quitté les poètes, ce sont les poètes qui ont quitté le monde.

Parcourez en effet la jeune poésie du jour, qui n'est pas, quoi qu'on en dise, dépourvue de sève juvénile et qui pousse tous les ans ses feuilles printanières, aussitôt flétries et desséchées, et vous verrez que si on ferme les yeux pour ne pas la voir, si on ne l'écoute pas, c'est qu'elle ne nous parle presque jamais de nous-mêmes. Elle n'est ni philosophique, ni religieuse, ni nationale, ni politique. Nous apprend-elle quelque chose sur la morale et le cœur humain? songe-t-elle à relever les esprits et les courages? prend-elle du moins plaisir à nous montrer à nous-mêmes, à peindre nos mœurs, nos ridicules et nos travers? Non, les poètes habitent de hautes solitudes où ils se nourrissent de mécontentements superbes, où ils se livrent à des tristesses sans cause, à des langueurs inexpliquées, à un scepticisme sans étude, à toutes les défaillances de l'esprit et de l'âme.

Leur lyrisme, souvent délicat, s'évanouit dans l'inanité des confidences personnelles, et si vague est cette poésie, qu'on a de la peine à trouver des mots pour la définir. D'autres, moins étrangers à la société, prétendent quelquefois la peindre; mais ils la défigurent, lui prêtent des sentiments qui ne sont pas les siens, des passions violentes quand souvent les nôtres ne sont que trop modérées, des vices sans vraisemblance, des vertus précisément contraires à celles que nous possédons, et dans leur peinture à rebours pensent ainsi refléter notre image. D'autres enfin, fort capables d'exprimer des vérités généreuses, ce qui est le plus beau privilège de la poésie, façonnent artistement des vers sans but et sans sujet, déclarent hardiment que la poésie n'a pas besoin de matière, que les belles formes se soutiennent par elles-mêmes, et cisèlent avec une industrie sans pareille des ouvrages charmants et futiles dont le mérite même est d'être creux et vides, comme ces vases de l'Orient qui figurent sur nos cheminées et nos étagères, et dont l'unique destination est de ne rien contenir.

Que doit faire la poésie pour reconquérir l'attention publique? Il fut un temps où la

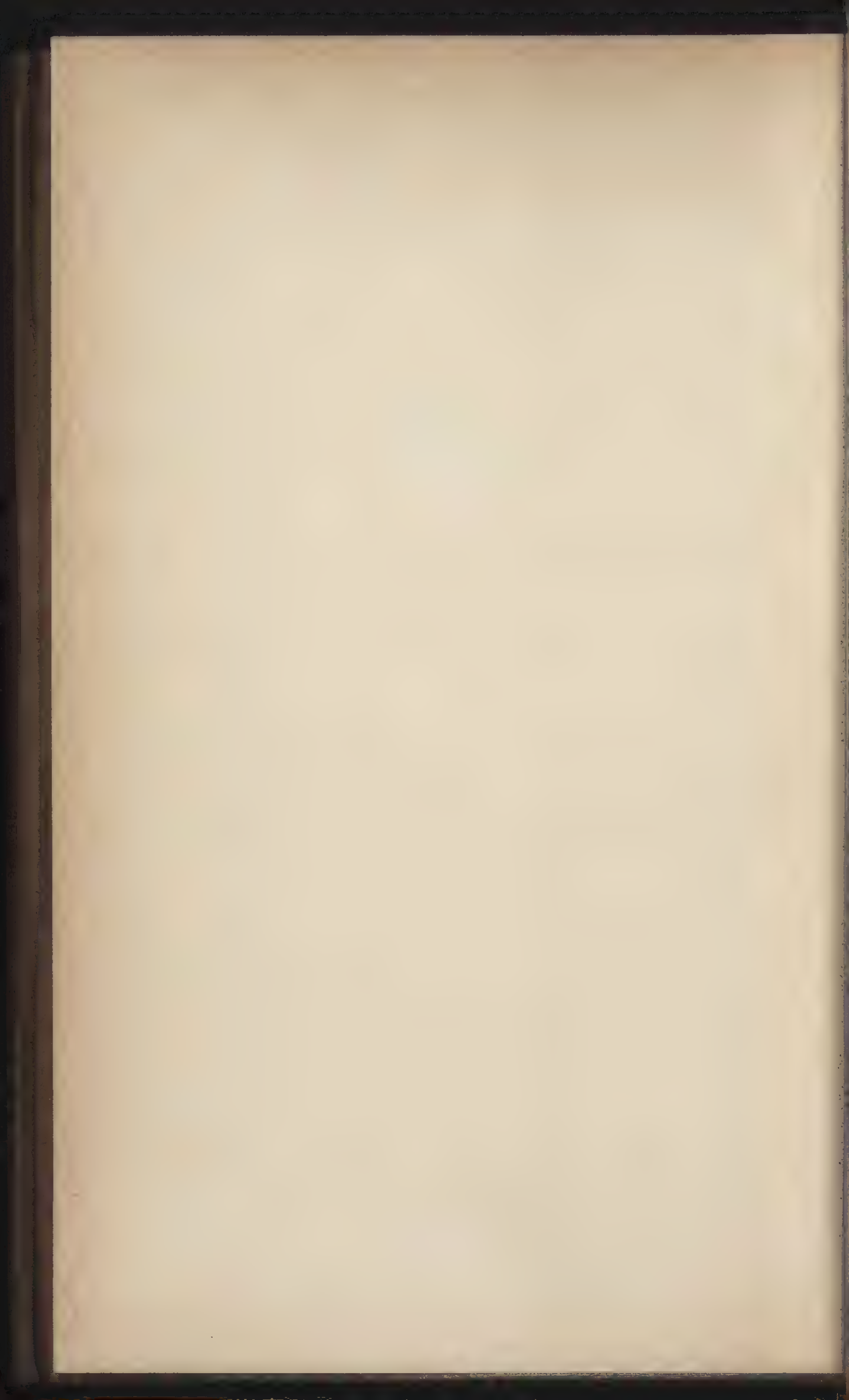
critique avait raison de dire : De l'audace, et encore de l'audace! Aujourd'hui elle ne peut que crier : Du sens, du sens! Tous les beaux vers que l'on jette à profusion, les traits brillants, les parcelles d'or, les perles qu'on rencontre presque partout, sont dépréciés, on n'en veut plus ; comme dans la fable, le moindre grain de mil ferait mieux notre affaire. Il sera écouté du public, le premier poète qui pourra inscrire en tête de son livre ces deux vers bien simples, et qui, à force d'avoir été méconnus, sont redevenus d'une nouveauté surprenante :

Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose,
Et mon vers bien ou mal dit toujours quelque chose.

Il ne s'agit pas de revenir à un bon sens vulgaire sans invention et sans âme. Que nos poètes gardent leur sincérité, leur confiance en eux-mêmes, leur imagination libre, leurs élans; qu'ils aient autant de passion qu'il leur plaît aujourd'hui d'en montrer; mais que cette passion soit au service d'une pensée. Que leur fantaisie ne se joue pas en fugitives nuances sur des vapeurs qu'une heure dissipe, mais qu'elle applique ses couleurs sur un fond résistant et sur un dessin médité. S'ils tou-

chent à la vie humaine, que ce soit pour la peindre avec vérité ; s'ils parlent de leurs angoisses morales, que les problèmes leur soient connus, et que sous leur poésie on sente de la doctrine. On ne fait rien avec rien, pas même en vers. Le public est ainsi fait qu'il écoute volontiers tout langage clair et substantiel. S'il rencontre un sujet qu'il comprend, il s'arrête et ne demande pas mieux que d'être instruit ou charmé. Il n'est pas si complètement brouillé avec la poésie qu'il ne relise encore nos grands poètes contemporains, et qu'il ne sache dans l'occasion écouter les accents vraiment passionnés de quelques voix plus jeunes. On a déjà pu remarquer dans ces dernières années que des vers du jour, présentant un sujet, une pensée enfermée dans un cadre ou bien des vers exprimant des idées morales précises ou des sentiments patriotiques, sont lus avec admiration et quelquefois publiquement récités dans des fêtes, dans des écoles et même dans des casernes. L'esprit veut un aliment, grossier ou délicat, doux ou amer; il ne méprise rien de ce qui nourrit ou abreuve; il se détourne seulement à la longue de ces fausses apparences qui leurrent sa faim et sa soif, et ne se laisse plus prendre quand

il a été souvent déçu. Voilà trop d'années que des poètes de talent, quelques-uns d'un talent rare, tendent vers nous la coupe qui doit nous verser l'ivresse poétique; personne n'approche les lèvres, tout le monde passe son chemin, quelquefois même avec un sourire incrédule. La coupe est belle cependant, elle est appétissante, elle est d'or; mais, imprudents, vous n'avez oublié que d'y mettre du vin.



# CHAPITRE V

## LA FAUSSE DÉLICATESSE DANS LA POÉSIE RUSTIQUE EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE

Ce n'est pas dans la poésie du jour qu'on peut trouver la fausse délicatesse, car cette poésie se fait fort de tout dire et ne pèche jamais par un excès de scrupule ni par de trop timides réserves de langage. Nous devons donc chercher nos exemples dans un autre temps, en des poèmes justement oubliés, quelquefois ridicules, mais qu'il ne faut pas craindre de lire en vertu d'une petite hygiène de l'esprit qui nous paraît innocente et salutaire. Nous avons remarqué que le sens du beau prend une acuité et une finesse nouvelles quand on l'éveille et qu'on l'irrite en le condamnant à regarder des ouvrages imparfaits, sans justesse

et sans naturel. L'esprit, affadi par une nourriture insipide, reprend son appétence et court plus volontiers aux pensées solides et savoureuses des grands écrivains. Si vous languissez sans savoir pourquoi, comme il peut arriver devant une tragédie de Racine, lisez d'abord, je ne dis pas une pièce de Campistron, le remède serait trop héroïque, mais une tirade de Voltaire, brillante et faible, où presque tout n'est qu'apparence et surface, et aussitôt la poésie ferme, pénétrante de Racine entrera jusqu'au fond de votre âme, que l'abstinence du beau véritable a rendue affamée et avide. Ainsi celui qui voudrait relire les *Géorgiques* de Virgile et se mettre en mesure de bien goûter les charmantes réalités de cette poésie rustique, préparerait son plaisir en parcourant d'abord les poèmes français sur l'agriculture et la vie des champs. Oh! la bonne et saine lecture, que l'ennui qu'elle vous cause est bien compensé par les généreuses impatiences qu'elle vous donne! combien elle est quelquefois exhilarante, comme elle vous agace la raison et la fibre poétique, et avec quelle ardeur rajeunie elle vous fait désirer la judicieuse originalité de l'antique poésie! Les vers latins qu'on se rappelle en passant prennent un éclat inconnu;

ils sont plus vrais, plus grands, plus raisonnables qu'on ne pensait ; ils vous remplissent l'esprit de lumière et de joie. Aux esprits pratiques qui demandent aujourd'hui pourquoi on fait étudier l'antiquité à la jeunesse et pourquoi on ne donne pas aux enfants pour modèles et pour précepteurs les poètes modernes, je répondrais volontiers, en négligeant les raisons accessoires, que c'est surtout pour leur former le bon sens, comme on en peut juger par l'étude rapide que nous allons faire de la poésie champêtre en France au dernier siècle.

Il y a d'ailleurs quelque opportunité à réveiller le souvenir des poèmes anciens et modernes qui touchent à la vie rurale, aujourd'hui que la poésie, un peu déconcertée et à la recherche de sujets nouveaux, court volontiers les champs pour peindre les choses rustiques. En poésie comme en peinture, le paysage paraît le genre préféré et celui où l'on hasarde le plus d'originales nouveautés. En tout le reste, les vers sont à peine tolérés, les fictions poétiques semblent ne plus convenir à l'esprit de notre temps. On n'aime plus, même en vers, que les descriptions exactes, fussent-elles vulgaires, les réalités de la vie, dussent-elles être communes. Voyez comme le domaine de la

poésie a été réduit peu à peu à d'étroites limites. La tragédie n'existe plus et il ne manque pas d'esprits distingués qui, je ne sais pourquoi, se réjouissent à grand bruit de sa mort. La comédie aspire à n'être que l'exacte copie de la vie sociale, à reproduire le langage ordinaire de la conversation, et craindrait de manquer à la vraisemblance, si ses personnages employaient la rime. La poésie lyrique, qui a fait la gloire de ce siècle, est bien discréditée, depuis qu'elle a fatigué les lecteurs par l'abus des confidences personnelles et qu'elle s'est évanouie dans l'inanité des impressions vagues, des pensées indécises et des fantaisies incompréhensibles. Dans cette décadence si visible, ou plutôt dans ce silence de la poésie contemporaine, à peine interrompu de loin en loin par quelque voix retentissante, on rencontre encore çà et là, en des livres qui souvent n'arrivent pas à la grande renommée, des descriptions splendides de la nature, des sentiments aimables et justes, inspirés par la vue ou le séjour de la campagne, des peintures assez précises de la vie rustique, qui font espérer que de ce côté du moins le champ est encore ouvert à l'imagination et à la langue poétique. Peut-être le temps viendra où, grâce à ce goût nouveau pour

les tableaux de la nature, nous aurons, sous une forme ou sous une autre, qu'importe, ce qu'on n'a pas encore rencontré en France, un véritable poème champêtre ou géorgique, où l'on trouve un amour sincère des champs, une connaissance aisée et familière de la nature, une science touchante, en un mot, quelque chose de cette solidité brillante qui rend incomparable le poème de Virgile. L'entreprise, je le sais, était plus facile dans l'antiquité que de nos jours. Nos mœurs, nos dédains ironiques pour la simplicité ne sont pas favorables à la composition d'un pareil poème, et par suite notre goût littéraire et notre langue y répugnent. Il faut ici montrer d'où vient cette différence de la poésie antique et de la poésie moderne en France dans les sujets champêtres, en indiquant les principales causes de notre misère poétique dans un pays si bien doué par la nature et qui ne manque assurément ni de beautés pittoresques, ni d'activité agricole, ni de grands poètes.

# I

Les poètes anciens n'étaient pas, comme les nôtres, des citadins qui, par imitation, pour avoir la gloire de ressusciter un genre de poésie oublié, pour avoir fait à travers champs une agréable promenade, s'avisent un beau jour de célébrer la nature. Ils vivaient à côté d'elle, en elle, ils en étaient comme enveloppés; ils l'étudiaient, à leur insu, doucement, à loisir, sans préoccupation littéraire. Le ciel clément des contrées méridionales, la simplicité de la vie primitive, le séjour de la campagne, la lenteur même des voyages, favorisaient cette étude d'autant plus sûre qu'elle était involontaire. Les plus beaux spectacles du ciel, de la terre, de la mer, ils les avaient vus de leurs yeux et ne les lisaient guère dans les livres. Les connaissances naturelles allaient à eux plutôt qu'ils

ne les cherchaient, et d'ailleurs n'arrivaient à leur esprit que revêtues d'images. On ne retrouvera plus cette naïveté d'impressions qui sied si bien à ce qu'on peut appeler l'enfance du monde, *novitas florida mundi* [1]. Mais ce n'est pas seulement par cette manière ingénue de voir et de décrire la nature que la poésie antique l'emporte sur la nôtre en charme et en vérité. A cet égard, nous aurions peut-être de quoi nous dédommager, et si nous avons perdu à jamais cette fleur de simplicité antique, nous éprouvons en face de la nature des sentiments plus profonds qui troublent davantage, et dont le langage mystérieux n'est pas moins poétique. Le progrès des sciences qui a élargi le cercle de la pensée, qui a, pour ainsi dire, agrandi la nature même, notre philosophie morale plus inquiète et plus pénétrante qui se plaît à voir dans le monde extérieur comme le symbole visible de notre obscure destinée, le goût de la rêverie amère, peu connue dans la sereine antiquité, ont renouvelé chez nous le caractère de cette poésie. Si l'art est moins net, l'inspiration est souvent plus haute et l'accent va plus avant dans le cœur. Cette source de poésie n'est

1. Lucrèce, l. V, 940.

donc pas tarie; elle s'est un peu troublée à travers les âges, mais elle coule toujours, avec une telle abondance, qu'elle ne se contient pas dans ses rives et qu'elle s'est aujourd'hui répandue partout, là même où souvent on voudrait ne pas la rencontrer.

Mais si nous comprenons aussi bien que les anciens les grands spectacles de la nature, si même il est juste de dire que nous en sommes plus émus, il faut convenir que dans la simple peinture de la vie rustique, non seulement nous ne les avons pas égalés, mais que nous n'avons rien à leur opposer, du moins en vers. Ce n'est pas que l'agriculture soit méprisée, comme dans les derniers siècles; on la vante dans les livres d'économie politique, on l'encourage par des discours, on lui décerne des couronnes administratives. Il ne lui manque qu'une chose que les anciens ne lui refusaient pas et qu'elle obtiendra difficilement dans notre pays, les honneurs de la poésie.

Plus on remonte dans l'histoire, plus on voit que l'agriculture est honorée, plus les poètes sont à l'aise pour la chanter. Le premier des arts, le plus nécessaire à la vie humaine est d'abord placé sous la garde de la religion, il est l'objet d'un culte. Ce sont des dieux qui

ont appris aux hommes à cultiver la terre et qui président à la moisson, à la vendange, à tous les détails de la vie rurale. Des fêtes charmantes ou sévères rappelaient à la Grèce que le travail des champs est une œuvre sacrée. Tout est sanctifié par la présence d'une divinité, la terre, les eaux, les bois, si bien que chanter ce qui est utile à l'homme, ce qui contribue à sa richesse, c'est rendre l'hommage à un dieu. Ce respect religieux pour l'agriculture est entretenu par la simplicité des mœurs primitives. On voit dans Homère que les rois, le sceptre à la main, assistent dans le silence de la majesté au travail de leurs moissonneurs. Le maître debout à la limite du sillon encourage par sa présence ses serviteurs et leur verse lui-même le vin qui ranimera leurs forces. L'agriculture n'était indigne ni de la protection divine, ni de la majesté royale. Aussi les poètes des premiers âges, qui eux-mêmes souvent n'étaient que des hommes simples que l'esprit de la muse avait visités, qui n'avait pas grandi dans les villes, mais au milieu de la libre nature, qui connaissaient, pour les avoir vues sans cesse et partagées quelquefois, les occupations rustiques, n'étaient pas embarrassés de les peindre avec noblesse et grandeur. A

leurs yeux rien n'était vil, rien n'était mesquin de ce qui nourrit l'homme et lui donne le bien-être et la joie. Ils ne songeaient pas à dissimuler certains détails, sous prétexte qu'ils sont trop vulgaires, et ne se mettaient pas en peine de jeter le voile décent de la périphrase sur des objets qui paraissent aujourd'hui indignes de la poésie. Leur langue poétique était toute trouvée, c'était la langue rustique même, avec ses hardiesses pittoresques, sa vérité expressive, sa lumineuse exactitude; ils n'avaient que la peine de la plier, sans l'altérer, aux règles du mètre et aux lois de l'harmonie. Dans ces temps heureux où l'on ne connaissait pas encore les fausses délicatesses, où l'on n'avait pas fait de distinction entre ce qu'il faut dire et ce qu'il faut taire, ni attaché de mépris au libre travail de l'homme, la rusticité même était de la poésie [1]. Le charme impérissable des plus vieux poètes de la Grèce consiste précisément dans cette candeur, dans ce naturel courage, dans cette liberté hardie avec laquelle ils nous mettent sous les yeux tout ce qui les intéressait eux-mêmes, sans soupçonner qu'il puisse venir un temps où l'on trouvera gros-

1. Divini gloria ruris. *Géorgiques*, l. I, 168.

sier ce qui leur paraît si beau. Nulle part cette naïveté virile n'est plus touchante que chez Homère, qui ne craint pas, dans les plus sublimes tableaux de son épopée guerrière, de peindre les humbles scènes de la vie des champs. Avec nos idées modernes sur l'art, nous sommes tentés de croire que ce sont là des artifices de poète se ménageant des contrastes et cherchant dans l'opposition de la fureur guerrière et des occupations paisibles une variété saisissante. Non, le vieux et simple poète peignait tout uniment la vie humaine, les hommes de son temps partagés entre les travaux de la guerre et ceux de l'agriculture. Et de même qu'il connaît et décrit avec une science émue les héros et les batailles, les armes, les vaisseaux, la tactique et tout l'appareil des combats, ainsi il nous fait voir la vie des champs avec une science non moins solide, une vérité qui n'est pas altérée par des scrupules, et avec une sorte de précision technique. On peut dire, sans faire de paradoxe, qu'Homère était, pour son temps, un agronome.

Il suffit de parcourir l'*Iliade* et l'*Odyssée* pour voir aussitôt combien Homère s'intéresse à l'agriculture. On dirait un homme des

champs qui, racontant les batailles, est sans cesse ramené par les habitudes de son esprit au langage des laboureurs. Ses expressions, ses comparaisons sont souvent empruntées à la vie rustique et révèlent une connaissance familière de la science agricole. S'il parle d'un pays, d'une ville, il ne manque pas de les désigner par des caractères particuliers qui se rapportent à l'exploitation de la terre. Sa géographie est comme fondée sur l'agriculture, et les épithètes qu'il donne aux différentes contrées sont de véritables renseignements agronomiques. Il nous dira que la Phthie, patrie d'Achille, produit des génisses, des fruits, du froment; Ithaque est un pays âpre, ingrat, montueux; Trézène, célèbre vignoble; Argos est propre à l'éducation des chevaux; la Thrace nourrit les plus beaux coursiers blancs; Sélée les plus beaux alezans; Gygès abonde en poissons, Thisbe en colombes, Trinacrie est remplie de bœufs et de bêtes à laine. On rencontre ainsi dans les récits les plus épiques une foule de désignations agricoles renfermées dans des épithètes brillantes et sonores que l'on considère trop souvent comme d'inutiles et pompeux ornements. Si nous faisions une étude sur la science agronomique d'Homère, nous aime-

rions à citer ces longues comparaisons si poétiques et si fréquentes empruntées au domaine champêtre. On y trouve non-seulement de gracieux tableaux qui reposent l'esprit, mais des connaissances positives sur le labourage, sur l'élève du bétail, sur le caractère des animaux domestiques ou sauvages, sur l'économie rurale, sur le jardinage, et tout cela sans détour de langage, sans que le poète se croie obligé de relever par des artifices l'humilité de ses descriptions. Rien n'avait besoin d'être ennobli, parce que tout était noble. De là vient que dans l'*Iliade* les plantes les plus communes, les animaux les moins héroïques, participent aux honneurs de l'épopée. Si un guerrier lance coup sur coup des traits impuissants qui ne font qu'un vain bruit sur le bouclier de l'adversaire, Homère dira sans scrupule : « Ainsi retentissent des fèves noires que lance sur l'aire le vanneur. » Dans un des plus beaux passages, Ajax seul tenant tête aux Troyens, accablé de traits, reculant pas à pas, Ajax, l'opiniâtre héros, est comparé à un âne entré dans un champ de blé, que des enfants veulent chasser à coups de pierres et de bâton, et qui continue à brouter tranquillement sans s'inquiéter de tout ce tapage enfantin. Le domaine de la

nature était ouvert tout entier à ces candides génies de la première antiquité, qui puisaient partout leurs images et leurs similitudes sans être inquiétés par ce que nous appelons le bon goût. Heureusement le *bon goût* n'était pas encore inventé, c'est-à-dire cette exclusion injuste, déraisonnable, arbitraire, qui tient aux caprices des temps, qui décide que tel objet de la nature est noble, tel autre immonde, qui transporte dans la nature même les distinctions sociales, donne un brevet de poésie à certains êtres, condamne les autres au mépris et supprime les trois quarts de la création.

## II

Un poème champêtre devient une œuvre impossible aux époques raffinées où la nature est mise en interdit, où l'on n'ose rien nommer en vers, ni les occupations rustiques, ni les instruments du travail humain, ni les plantes, ni les animaux serviteurs de l'homme. Si l'on veut voir par un contraste frappant jusqu'où peut aller ce goût timoré et dédaigneux, qu'on ouvre les traductions françaises d'Homère au XVII^e et au XVIII^e siècle. Comme ces traducteurs beaux esprits sont déconcertés par la simplicité hardie du vieux poète! Qu'ils se donnent de peine pour éliminer, pour ennoblir, pour travestir cette bonne et saine rusticité! Avec quelle délicatesse ils esquivent tous les détails familiers qui rendent cette grande poésie si vivante! Lamotte, qui avait le cou-

rage de ses convictions littéraires, n'eut pas de peine à prendre son parti, et dans sa traduction en vers se mit à ravager consciencieusement l'*Iliade*, retranchant tout ce qui lui paraissait contraire à la civilité, à la dignité épique, et particulièrement les belles comparaisons rustiques. Les traducteurs en prose eux-mêmes, bien que leur langue fût plus libre et qu'ils fussent plus astreints à suivre pas à pas le poète, se laissèrent effrayer par la simplicité d'Homère et s'ingénièrent à trouver des mots pompeux pour rehausser tant de choses communes, pour les faire tolérer. Au détriment de la vérité, de la justesse, ils s'avisèrent de substituer à une plante vulgaire une autre plus poétique, de changer les noms des animaux, d'envelopper toutes les opérations agricoles de vagues périphrases dont l'habileté évasive consistait à désigner le moins clairement possible les objets. Ainsi les fèves noires, dont nous parlions tout à l'heure, se transformèrent en blé. La comparaison n'était plus juste, mais la noblesse du langage était sauve; l'instrument du vanneur était appelé, avec autant d'obscurité que de pompe, *un mobile instrument inventé par Bacchus;* l'âne qu'Homère nommait sans façon s'appela l'*ani-*

*mal utile qu'outragent nos dédains;* la vache changea de sexe et devint taureau, sous l'impertinent prétexte que le genre masculin est plus noble que le féminin; le porc, puisqu'il faut l'appeler par son nom, auquel on fait honneur dans l'*Iliade*, qui joue un rôle dans l'épopée, un rôle modeste dans la cuisine du temps, et qu'Homère ne nomme jamais sans lui donner une épithète digne de ses mérites, sans parler de ses dents blanches ou de son embonpoint florissant, le porc se transforma en sanglier, et les héros grecs, qui n'avaient pas moins d'appétit que de vaillance, sont condamnés par les beaux esprits modernes à ne manger que de la venaison. L'histoire naturelle d'Homère, l'économie domestique ou agricole est ainsi volontairement troublée par la délicate barbarie de nos traducteurs.

Rien ne montre mieux combien le goût français répugnait à la peinture des occupations rurales que ces circonlocutions embarrassées et ces omissions puériles. Si les traducteurs, qui peuvent avoir du courage puisqu'ils sont irresponsables, qui ont le droit et le devoir d'être fidèles, ont superbement reculé, si leur prose n'a pas pu condescendre à cette simplicité, comment notre langue poé-

tique, si dédaigneuse, si altière, aurait-elle abordé de pareils sujets? Il n'y fallait pas penser, et c'était chose convenue et souvent répétée que notre poésie ne devait pas même tenter l'aventure. D'où vient donc cette impuissance de la langue et cette aversion notoire? Elle tient à bien des causes, et d'abord au mépris qu'on avait autrefois en France pour l'agriculture. Le système féodal et les privilèges de la noblesse, en maintenant l'homme des champs dans le servage, le mettaient naturellement en dehors de la poésie. C'eût été froisser tous les préjugés de la cour et de la ville que de faire des personnages de ces gens taillables et corvéables à merci. Et d'ailleurs, quel beau sujet de tableau que la vie de ces malheureux, défigurés par l'excès du travail et de la misère et dont les haillons offensaient les yeux : « L'on voit certains animaux farouches, dit la Bruyère, des mâles et des femelles : répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil... Ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. » Comment l'idée serait-elle venue de chanter *ces mâles et ces femelles?* Comment en parler avec

agrément et dignité? La pitié même, qui donne ici tant d'accent à la Bruyère, la pitié qui aurait pu devenir une source d'inspiration, était le plus souvent refusée à cette abjection séculaire. Au temps de Louis XIV, non-seulement on méprisa l'agriculture, mais on finit par l'ignorer, par ne plus la voir, lorsque la grande et la petite noblesse, abandonnant ses domaines, vint à la cour se disputer les faveurs du roi, les grades de l'armée, les dignités de l'Église et de la magistrature. La cour était le champ qui promettait les plus belles moissons et le soleil était à Versailles.

Cette société élégante, du reste sans pareille pour les grâces sérieuses de la pensée et du langage, mais formée dans les salons, les écoles, les académies et les cloîtres, ne connaissait de la nature que ce qu'elle en voyait en traversant quelques jardins somptueux, et ne l'admirait que corrigée par l'art et façonnée par le Nôtre. Le beau monde d'alors pensait comme madame de Rambouillet qui disait naïvement : « Les esprits doux et amateurs des belles-lettres ne trouvent jamais leur compte à la campagne. » C'est au milieu de cette urbanité, de ces passions sans cesse éveillées, de cette noble étiquette et aussi dans les graves

délices de la pensée intérieure que notre langue littéraire s'est formée ou du moins qu'elle s'est affinée et polie. C'est ainsi qu'elle est devenue si habile à exprimer tout ce qui est de l'homme, toutes les nuances les plus fugitives des idées et des sentiments. Aussi presque tous les grands écrivains du temps se renferment dans la science de l'âme, admirables dans l'expression des vérités morales, sachant prendre tous les tons, depuis le ton de la galanterie jusqu'à celui de la mysticité, mais ne portant pas leurs regards au delà de la nature humaine. Les poètes eux-mêmes, dont l'imagination est plus aventureuse, ne sortent pas de ce cercle où ils ont été comme enfermés par les exigences littéraires du jour, et où ils sont retenus par leur propre goût et leur génie. Corneille, Molière, Boileau, Racine, ne montrent que l'homme sous ses aspects divers. Il faut excepter la Fontaine que l'aimable sauvagerie de son caractère a préservé de cette influence dominante et qui, dans le plus humble des genres, dut à cette humilité même de pouvoir décrire la nature et converser avec ses bêtes. La simplicité du bonhomme, qui le rendait impropre aux relations du monde, le retint dans la solitude et les molles rêve-

ries, et lui fit retrouver la campagne et la nature oubliées de ses contemporains. Mais cette poésie modeste et naïve est comme un filet égaré de l'ancien esprit français qui se fait jour par hasard dans cette brillante société si bien réglée, comme il peut arriver qu'une petite source vive, venue de loin, jaillisse spontanément dans le jardin d'un palais. Les poètes les plus admirés, ceux qui forment le goût public, qui exercent une influence décisive, sont alors les poètes tragiques qui peignent avec grandeur les passions humaines. C'est au théâtre que notre langue poétique a été fixée, dans les entretiens des héros et des rois, où elle dut prendre ces airs de dignité soutenue qui devint depuis son principal caractère. Corneille lui imposa une sorte d'austérité fière, de brièveté stoïcienne, de nudité athlétique qui convenait bien aux luttes de la passion et du devoir; Racine, tout en cachant la force sous l'élégance, tout en assouplissant le vers, ne put cependant lui donner, en de si grands sujets, que cette espèce de flexibilité qui est compatible avec la dignité tragique. Ce furent là les plus beaux modèles de tous nos poètes, de ceux-là même qui cultivaient un genre de poésie moins élevé. Le vers français, dans les

moindres sujets, garda volontiers son allure théâtrale ; il ne put descendre de son cothurne où il avait si grand air, et dans les descriptions familières il eut toujours quelque chose d'héroïque et de royal, comme un acteur accoutumé à remplir les grands rôles marche encore à pas comptés dans la rue.

La langue perdit la liberté et la franchise qui permettent de tout aborder et de tout dire, et se plaignit souvent d'être emprisonnée dans sa grandeur. Voltaire, dans son discours à l'Académie française, constatait et regrettait cette impuissance : « Pourrions-nous aujourd'hui, dit-il, imiter l'auteur des *Géorgiques* qui nomme sans détour tous les instruments d'agriculture? A peine les connaissons-nous, et notre mollesse orgueilleuse, dans le sein du repos et du luxe des villes, attache malheureusement une idée basse..... au détail de ces arts utiles que les maîtres et les législateurs de la terre cultivaient de leurs mains victorieuses. » Voltaire, qui parle si bien, a été forcé lui-même de se soumettre à la tyrannie de cette haute étiquette littéraire, et dans sa *Henriade*, par exemple, il a dû renoncer à toutes les descriptions rustiques qui auraient jeté une agréable variété dans la trop impo-

sante monotonie de son épopée. Pourtant le sujet de son poème lui offrait bien des occasions de décrire des scènes champêtres. Son héros avait été élevé à la campagne à peu près comme un petit pâtre du Béarn. Son enfance et sa jeunesse pouvaient fournir au poète plus d'une peinture agreste, et le caractère du Béarnais demandait assurément plus d'originale simplicité. Voltaire n'osa pas, ou plutôt il ne pensa point à faire entrer dans les pompes épiques de ces détails empruntés à la vie des champs; il évita même de peindre la nature et l'aspect véritable des campagnes de la France, et l'on a pu dire avec une exagération plaisante que dans la *Henriade* il n'y a pas assez d'herbe pour nourrir les chevaux. Un poète du XVIII[e] siècle, de l'école de Voltaire, tenant à mettre en vers le fameux mot de Henri IV sur *la poule au pot*, disait magnifiquement, n'osant parler ni de dimanche, ni de poule, ni de paysans :

Je veux que, dans ces jours consacrés au repos,
(*le dimanche*)
L'hôte laborieux des modestes hameaux,
(*le paysan*)
Sur sa table moins humble, ait, par ma bienfaisance,
Quelques-uns de ces mets réservés à l'aisance.
(*la poule*)

Dans son poème *les Ages français*, Népomucène Lemercier voulant, comme il dit lui-même, « relever la pensée par l'expression », met noblement dans le pot du paysan « *l'épouse du chantre du jour* ».

Voilà comment il était permis de parler en vers des choses familières et rustiques.

## III

Cependant, dans la seconde moitié du siècle, il se fit un mouvement général dans les esprits, assez favorable à l'agriculture. L'impulsion était venue de l'étranger. Des publications anglaises sur l'économie rurale attiraient l'attention des académies et du public. L'école philosophique prit l'homme des champs sous sa protection, elle le plaignit, le vanta et en fit le sujet de ses doléances agressives et quelquefois de ses déclamations. Le gouvernement même et des ministres populaires se rappelaient le mot de Sully : « Le labourage et le pâturage sont les deux mamelles de l'État. » Les gens du monde, comme il arrive, se crurent dès lors le goût de la campagne. On fit des idylles en vers, en prose, en peinture, en tapisserie, sur les portes des salons. Vous rappelez-vous le

bourgeois gentilhomme de Molière voulant apprendre la poésie et la musique et disant : « On m'a appris un air tout à fait joli il y a quelque temps. Attendez..... là..... il y a du mouton dedans. » Eh bien! cet air cherché par M. Jourdain fut celui du XVIIIe siècle. Deux poètes étrangers nouvellement traduits, l'un allemand, l'autre anglais, Gessner et Thompson, piquèrent d'émulation les poètes français. L'honnête Gessner mit l'innocence à la mode, et le brillant Thompson les descriptions de la nature. Celui-ci surtout exerça une grande influence sur toute notre poésie ; il fut l'inventeur et le modèle du genre descriptif que l'on ne cessa de cultiver jusqu'au temps de l'empire et de la restauration. Le poème anglais des *Saisons* fut comme une révélation poétique pour la société française, jusqu'alors si peu curieuse des choses de la nature, et lui donna subitement le goût des tableaux champêtres. Ce goût nouveau n'était pas spontané, comme on voit; il était une importation étrangère et il n'est pas étonnant qu'il soit resté superficiel. Dans l'espace de vingt ans seulement, il parut en France un grand nombre de poèmes descriptifs, prétendus didactiques sur la nature, sur les travaux et les plaisirs de la campagne,

les *Saisons* de Saint-Lambert, la traduction des *Géorgiques*, par Delille, plus tard, l'*Homme des champs*, les *Jardins*, l'*Agriculture* de Rosset, les *Mois* de Roucher, et d'autres poèmes restés longtemps célèbres, aujourd'hui plus ou moins oubliés [1]. C'était sans aucun doute une entreprise hardie de célébrer en vers français la vie rustique et de donner des préceptes sur l'agriculture. Jusqu'alors on avait laissé aux poètes latins modernes, à Vanière, à Rapin, de pareils sujets qu'on ne pouvait traiter, disait-on, que dans la langue de Virgile :

> Le latin dans les mots brave l'honnêteté,
> Mais le lecteur français veut être respecté.

Aussi quand Delille parla de traduire en vers les *Géorgiques*, on se récria sur son audace et son imprudence. Racine le fils, homme de goût et poète, connaissant les faibles ressources de la langue, déclarait d'abord que l'entreprise était imposssible. L'abbé Desfontaines, un des aristarques du siècle, lui-même traducteur en prose de Virgile, proclamait

1. Buffon disait spirituellement à propos des *Saisons* de Saint-Lambert, des *Mois* de Roucher, des *Jardins* de Delille : « Ces poètes qui n'ont jamais vu ni des saisons, ni des mois, ni des jardins. »

également que la langue française était trop ingrate et trop stérile pour exprimer des *choses communes et grossières* comme les travaux de la campagne et les *arts de cette espèce*, et disait tout crûment que la lecture des *Géorgiques*, en vers français, serait *dégoûtante*. Il s'agissait en effet de faire dans la langue poétique de difficiles conquêtes et de donner un air de noblesse à une foule de mots roturiers et vilains, sans lesquels on ne pouvait parler ni des laboureurs, ni de leurs instruments, ni des plantes, ni des animaux. Delille eut le courage et la gloire d'introduire dans les vers beaucoup de ces mots autrefois exclus du beau langage ; il les a si bien habillés et entourés, il leur a donné si bonne façon, qu'ils ont eu partout leurs entrées. Avec une liberté qu'autorisaient les exigences de la traduction, il a forcé les portes de la langue si bien gardées par le dédain aristocratique de ses contemporains, et il a fait admettre dans le domaine de la poésie bien des noms nécessaires qu'on a été d'abord bien étonné d'y voir. On ne sait plus aujourd'hui que Delille a été un grand novateur et qu'il a été dans les lettres le promoteur d'une espèce de révolution populaire. De nos jours, il paraît plutôt timide, et parce que nous avons

poussé plus loin l'audace, nous oublions tout ce qu'il a osé.

Mais tous ces efforts ingénieux des poètes ne purent donner à la France quelque chose qui ressemblât, même de loin, à la poésie rustique de l'antiquité. Le public français n'aurait pas supporté une description réelle des mœurs de la campagne; là-dessus tout le monde était d'accord. On répétait partout que nos paysans sont trop *grossiers* et trop *stupides*, pour figurer dans un poème. On consentait bien à décrire les spectacles de la nature, mais le plus difficile était de trouver des personnages pour animer le paysage et le remplir. Chacun proposait un moyen de tourner cette grave difficulté. Fontenelle était d'avis de donner aux bergers les manières délicates du beau monde. Cela parut contraire à la vraisemblance et peu satisfaisant. Un critique fort estimé, l'abbé Dubos, pour concilier la vraisemblance avec la noblesse du langage, conseillait de représenter, par exemple, « un jeune prince qui s'égare à la chasse et qui, seul, ou bien avec un confident, parle de sa passion, et qui emprunte ses images et ses comparaisons des beautés rustiques. » De cette manière on pouvait prêter à son personnage des sentiments

délicats, et l'on avait en même temps de la poésie champêtre. Malheureusement, dans ce système il ne fallait rien moins qu'un prince pour paraître dans la pastorale. Saint-Lambert, un peu moins exigeant, regrettait dans sa préface que Fontenelle n'eût pas choisi les acteurs de ses églogues parmi la noblesse. Il disait : « Il n'y faut pas placer de malheureux paysans... Ils n'ont pas plus de sentiments que d'idées; leurs mœurs ne sont pas pures... ils ont cette fourberie que la nature donne aux animaux faibles; parlez d'eux, mais ne les mettez que rarement en action. » Voilà une singulière façon de faire honneur à ceux dont on va chanter la vie et les travaux. Nous sommes donc bien prévenus : dans ces poèmes de la nature nous aurons, autant que possible, une campagne sans paysans. Malgré cela, l'entreprise était encore téméraire et il n'était pas facile d'imiter Thompson. En Angleterre, le goût public ne rejetait pas ces descriptions naturelles qui choquaient en France toutes les habitudes littéraires. Saint-Lambert sentait bien que les salons auraient de la peine à s'intéresser à des peintures encore nouvelles, quand il disait dans le style maniéré du temps : « Le poète anglais parle

à des amants de leur maîtresse... je veux inspirer de l'amour pour une belle femme qu'on n'a pas vue et je montre son portrait. » Il ne l'avait pas vue lui-même, et c'est chose assez curieuse de voir comment il la peignait.

## IV

A ces beaux esprits, hommes d'un vrai talent quelquefois, il manquait trois choses également nécessaires, l'amour sincère de la campagne, la connaissance de la nature et une langue pour la célébrer. Bien qu'ils répètent sans cesse qu'un homme *éclairé et sensible* se plaît dans les champs, ils n'étaient que des hommes de salon qui, par imitation, s'évertuaient à faire aimer aux autres ce qu'ils n'aimaient pas eux-mêmes. On le voit bien à la composition de leurs poèmes froidement méthodiques. Rien de plus monotone, de plus élémentaire que l'invention de ces ouvrages où tout est rectiligne, et dont l'ordonnance prévue n'est jamais traversée ni dérangée par un mouvement poétique. On procède comme dans un traité par 1°, 2°.

Quelques-uns de ces poèmes suivent tout uniment l'almanach. Dans les *Saisons* de Saint-Lambert, vous passez du printemps à l'été, de l'automne à l'hiver; dans les *Mois* de Roucher vous avez à parcourir douze chapitres de janvier à décembre; dans les *Jardins*, dans l'*Homme des champs*, dans les *Trois règnes* de Delille, ce sont des descriptions détachées, reliées par une transition tout artificielle, des peintures d'animaux, de plantes, d'occupations, de plaisirs. Dans l'ensemble comme dans les détails il n'y a qu'un procédé, l'énumération et l'inventaire. Un homme d'esprit, du goût le plus fin, Joubert, disait : « Delille a l'air de tenir boutique de poésie : Voulez-vous un cheval? un coq? une autruche? un colibri? » Dans cette poésie si bien alignée, les morceaux se succèdent comme les plates-bandes d'un potager ou les cages d'une ménagerie. Tout est juxtaposé, rien ne se tient; les choses ne sont pas unies entre elles par une idée dominante ou par un sentiment. Chaque description peut être agréable, mais elle ne doit rien ni à celle qui précède ni à celle qui suit. Un ancien dirait que si les Grâces ne sont pas absentes de ces poèmes, du moins elles ne se tiennent pas par la main.

Et comment ces poètes n'auraient-ils pas laissé voir leur indifférence dans la description des choses rustiques, quand ils les connaissaient si peu ! La plupart n'avaient interrogé la nature que dans les livres et en courant, persuadés sans doute que dans les vers on n'exige pas de science réelle et que le plus léger canevas suffirait à la broderie poétique. D'autres quittant pour un jour les salons n'avaient aperçu la campagne qu'au vol, en chaise de poste, en se rendant à quelque château où les devoirs du monde ne leur permettaient d'observer que les distractions de l'oisiveté élégante. Aussi dans le poème de l'*Homme des champs*, qu'on a eu le courage d'appeler les *Géorgiques françaises*, on décrit longuement des occupations rustiques qui sont : le billard, le trictrac, les échecs, les quilles, la balançoire, la lecture des gazettes et des madrigaux. Quand, par hasard, ces esprits trop aimables regardent par delà les murs du parc, ils ne peuvent peindre la nature qu'avec des souvenirs classiques. Un certain nombre d'images, toujours les mêmes, défrayent cette poésie commode. Ils ont l'air de composer à l'aide d'un dictionnaire où ils puisent leurs

épithètes. Tous les ruisseaux sont clairs et murmurants, tous les vergers fertiles, tous les troupeaux bondissent. On veut que la campagne soit toujours *riante*, c'est le mot consacré et qui revient sans cesse sous la forme d'un verbe, d'un adjectif, d'un participe. Les jours sont *riants*, la pelouse *rit*, le laboureur *sourit* aux prés, les prés rendent la pareille au laboureur, et un de ces poètes s'est cru obligé de faire *rire* même les déserts. Chacun tourne de son mieux le même compliment à la nature dont l'éternel sourire vous agace et vous exaspère.

Un autre caractère de ce style poétique fait voir que ces hommes du monde, transportés à la campagne, gardent toujours leurs préoccupations et le langage de la ville. L'herbe, les fleurs, les eaux, n'ont de prix à leurs yeux que si l'on peut les comparer à des produits de l'art, à des colifichets du luxe. Les fleurs sont de velours, les bluets sont des saphirs, les pavots des rubis, les gouttes de rosée des perles, les prés sont émaillés, le gazon est un tapis d'émeraude, certains fruits sont des globes d'or, d'autres sont de l'ambre, le lait est un nectar d'argent. Même en présence de la nature, leur imagination retourne à la

ville et court chercher ses métaphores chez le bijoutier.

Mais où l'on reconnaît surtout ces poètes citadins, c'est à leur langage toujours galant emprunté aux boudoirs. Ils ne peuvent s'en défaire, même dans les plus magnifiques descriptions de la nature. La campagne leur paraîtrait insipide si elle n'était habitée par de jolies bergères, et si l'on n'avait pas la chance d'y rencontrer plus qu'ailleurs de légères aventures ; Saint-Lambert s'écriait :

Amour, charmant Amour, la campagne est ton temple !

Au moment de commencer son poème, il invoque le Créateur, *l'esprit universel*, *arbitre des destins*, *maître des éléments*, mais dans un post-scriptum fort important de cet hymne mensonger, il se hâte d'invoquer *Doris*, *aimable et tendre amie*. Il se gardera bien de s'égarer tout seul dans les champs pour les admirer et les peindre, il veut partager ses poétiques impressions,

Et, ravi des beautés qu'il voit dans la campagne,
Du plaisir qu'il éprouve avertir sa compagne.

On prévoit déjà quel ton régnera dans ces descriptions faites à deux. La nature, la vraie,

la sérieuse nature, risquera fort d'être oubliée ou méconnue. On tâchera de la rendre capable de plaire aux oisifs occupés d'amourettes et surtout aux dames de la ville, *des mœurs et des plaisirs arbitres éclairées*. Le grand art consiste à rappeler de près ou de loin la galanterie, à inquiéter la pudeur sans la blesser, à flatter enfin l'aimable corruption du jour. Les bois ne sont que des berceaux discrets, on aime

> Les bosquets détournés, les vallons ténébreux,
> Tout devient un asile où l'amour est heureux.

Un amour à la fois raffiné et vulgaire préside à la composition de tous ces tableaux timidement corrupteurs dont on ne peut supporter la finesse suspecte; on dirait que la nature n'a été destinée qu'à favoriser la galanterie et que le Créateur invoqué par Saint-Lambert n'est qu'un Watteau céleste. L'abbé Delille qui, dans l'*Homme des champs*, a rédigé l'art poétique du genre, s'est cru obligé d'ériger en précepte ce gentil libertinage de l'esprit :

> Peuplez donc ces coteaux de jeunes vendangeuses,
> Ces vallons de bergers et ces eaux de baigneuses.

Le poème ressemble à la cour de Cypris. Tous les êtres, grands et petits, les quadru-

pèdes, les oiseaux, les insectes, ne marchent que deux à deux et imitent le poète lui-même qui se promène en douce compagnie. Sans doute les anciens, Lucrèce, Virgile, ont célébré, eux aussi, la loi universelle qui propage les êtres et les espèces; mais que nous sommes loin ici de leur gravité chaste, de leur philosophie gracieuse et de leur sévère poésie. Au XVIII[e] siècle, toutes ces peintures respirent tantôt une légèreté toute mondaine, tantôt une affectation de vertu poussée jusqu'à la niaiserie. Non-seulement l'homme des champs a des sentiments trop raffinés, mais les animaux eux-mêmes connaissent le code du savoir-vivre. Qui ne sait avec quel art, quelle mesure, quelle exquise discrétion, Virgile prêtait du sentiment aux animaux, aux plantes? Ses imitateurs leur donnèrent avec la sensibilité les belles manières du monde. Dans leurs vers, les animaux ne sont pas amoureux, ils sont galants, ils ont de la politesse et des petites attentions. S'agit-il de tourterelles? On nous dira : *se voir est leur bonheur;* — du rossignol? *il a chanté pour plaire;* — en voyant un ménage d'oiseaux on s'écrie :

Admirez deux époux pleins d'égards et de soins.

Le formidable taureau n'est pas ce que vous pensez, il n'a jamais ruminé que de sentimentales élégies,

> Et révèle aux échos les tourments qu'il endure.

Le poisson auquel on ne supposerait pas des grâces si délicates, le poisson est le modèle de l'amour platonique.

> Il aime avec respect ; jamais de sa maîtresse
> Il n'exige, discret, un gage de tendresse.

Mais quel est ce pauvre héros emplumé qui n'est pas convié à cette fête universelle de l'amour et qui se promène tristement dans la basse-cour rêvant à une Héloïse ! Est-ce un coq ? Hélas ! il ne l'est plus, il le fut :

> Étranger à l'amour, au bonheur d'être époux,
> Et qui, sans passions, n'a plus de la nature
> Que l'instinct de chercher sa triste nourriture.

Comment ne pas plaindre, comme dit un autre poète,

> Ce froid célibataire étranger au plaisir,
> Du luxe de la table infortuné martyr !

Les plantes même dont *l'amour et l'hyménée allument les flambeaux*, nous donnent des leçons de vertu conjugale :

> La plante la plus humble a son fidèle époux.

Toujours de bons époux et d'honnêtes épouses, même dans le règne végétal; ces poètes si moraux tiennent à ne célébrer que des unions exemplaires. On appelait cela chanter les vertus en même temps que la campagne. Si la nature est le temple de l'amour, il est aussi celui de l'innocence. Quelle innocence! On sent bien que, sous ce masque grimaçant de la morale, la frivolité sourit.

La nature n'apparaît dans ces vers que comme un immense madrigal. Ces admirateurs des grandes lois du monde physique portent toujours avec eux leur petite morale équivoque, leur sensiblerie de boudoir. Qu'est devenue la grandeur et la touchante majesté de cette nature que Lucrèce appelait *rerum natura creatrix*, dont la vue et l'étude lui inspiraient une sorte de respect religieux et comme une sainte horreur? Elle a bien changé de caractère et d'aspect; elle n'est faite que pour plaire, elle n'éveille que des sentiments prétentieusement communs et de mesquines pensées. Dans ses pompes fleuries, comme dans ses austères tristesses, on lui suppose toujours un artifice ingénieux pour enlever *les suffrages des amateurs*. Si elle se pare de fleurs au printemps, c'est pour nous sourire; si en automne

elle a perdu sa fraîcheur, elle sait encore faire valoir ses charmes flétris, la vieille coquette! Un de ces poètes nous l'affirme :

> Ainsi l'adroite Églé, prolongeant son empire,
> Au déclin des beaux ans sait encor nous séduire.

Il ne serait pas juste d'attribuer uniquement au faux goût des poètes ces fadaises élégantes dans les descriptions de la nature. La faute en est au siècle dont la futilité et la délicatesse dédaigneuse n'auraient pas toléré des peintures réelles de la vie rustique. On aimait les champs, mais vus de loin, et l'on ne se souciait pas de les voir de plus près. On connaît le mot de Mme de Staël : « J'aimerais assez la campagne, si cela ne sentait pas le fumier [1]. » Les poètes firent donc tous leurs efforts pour arranger à ces lecteurs trop dégoûtés une nature qui ne les offensât point. Ils se proposèrent d'*orner de fleurs le soc de Triptolème*. Le temps n'était pas encore venu où il fût permis de parler en

1. Mme Dudeffand écrivait à Voltaire (1er mars 1769) à propos de Saint-Lambert : « Je n'ai pas beaucoup de goût pour les descriptions; j'aime qu'on me peigne les passions mais les êtres inanimés je ne les aime qu'en dessus de porte. » Le poète Lemierre en 1782 faisait cette épigramme :

> Ennuyeux singes de Virgile
> Qui nous excédez constamment,
> De grâce, messieurs, un moment
> Laissez la nature tranquille.

observateur exact ailleurs que dans la science. Aussi ces poèmes sont-ils vides de choses, et au XVIIIe siècle on avait fini par en sentir l'inanité, témoin ce mot de Parny : « Quelques poètes des villes ont écrit des espèces de géorgiques; elles sont pour l'agriculture ce que la rhétorique des demoiselles est pour l'érudition. »

Que de fois, en parcourant ces géorgiques françaises, je me suis rappelé cette jolie image gravée sur une cornaline antique par un artiste grec, il y a peut-être plus de deux mille ans. On y voit un papillon qui conduit à la charrue deux laborieuses fourmis. N'est-ce point là une petite caricature symbolique que la malicieuse antiquité semble avoir faite d'avance à l'adresse de nos gentils rimeurs, qui prétendent donner à nos laboureurs des leçons d'agriculture?

On pourrait faire un recueil piquant de toutes les erreurs de fait et des ignorances qui égayent un peu pour nous la lecture aujourd'hui si fastidieuse de ces poèmes. Travail des champs, mœurs des animaux, caractère des plantes, tout cela est souvent de pure fantaisie. Le Franc de Pompignan, dans ses *Géorgiques*, a l'air de croire que la herse se manie comme une bêche :

La herse arme ses mains nerveuses.

Saint Lambert, Delille et bien d'autres, chaque fois qu'ils décrivent le labour ne manquent jamais le dire que le bœuf *gémit sous l'aiguillon*, quil *fume sous l'aiguillon*, comme si le laboureur était assez stupide et ennemi de son propre intérêt pour assassiner ainsi l'utile compagnon de ses travaux.

Voulez-vous connaître les coutumes des paysans? Saint-Lambert, après avoir décrit le travail de la fenaison et montré les ouvriers *fatigués*, *harassés*, *inondés de sueur*, *affamés*, songe à leur préparer le repas qu'ils ont si bien mérité. On n'en devinerait jamais le menu. Homère, en pareil cas, faisait immoler un bœuf et composer avec de la farine des mets solides. Voici ce que notre délicat poète offre à leur robuste appétit, il s'écrie :

> Ciel! avec quelle ardeur leur troupe impatiente
> Dévorait tour à tour la framboise odorante,
> La fraise.

Des fraises et des framboises pour des faneurs qui dévorent! et le poète a le courage d'ajouter qu'ils étaient fort contents :

> Le plaisir d'un repas n'est senti qu'au village.

Après le chapitre des ignorances nous voudrions faire aussi celui des vérités trop vraies.

Il en est un grand nombre qui mériteraient d'être relevées, tant elles ont d'agrément. Nous n'en citerons qu'une qui fera certainement plaisir. Il y a de ces choses connues, dont on est sûr, bien sûr, qu'on aime pourtant à s'entendre redire. Castel, dans son poème sur les *Plantes*, nous affirme que

> Jamais près de la Seine une bergère assise
> Du crocodile affreux ne craignit la surprise.

Cette vérité rassurante vous rafraîchit le sang quand on habite Paris.

Nous ne parlerons pas des épisodes de ces poèmes, où l'on voit encore mieux la nécessité pour les auteurs d'accommoder leurs fictions au goût du jour. Ce sont de petites historiettes galantes, qui ont en même temps la prétention d'être morales, où paraissent de jeunes seigneurs qui marient de vertueuses bergères, qui réparent une faute par un acte de bienfaisance; ou bien encore ce sont des descriptions de l'opéra et des divertissements fort peu rustiques. Rosset, dans son poème sur l'*Agriculture*, a pris pour épisode... devinez : le carnaval de Venise [1].

1. Delille donna la règle du genre : « L'art de traiter un sujet n'est que l'art d'en sortir, sans s'en éloigner. » *Les trois règnes*, disc. prélim.

## V

Tous ces prétendus imitateurs de Virgile, il faut le reconnaître, étaient bien empêchés par la pauvreté haûtaine de la langue française, si peu propre à exprimer les petites choses « de cette gueuse fière, disait Voltaire, à qui il faut faire l'aumône malgré elle ». Ils étaient obligés d'esquiver certains détails, de farder la nature au gré de mille bienséances impérieuses. Il faut vraiment les plaindre, ces poètes de bonne volonté et d'esprit, et compatir à la peine qu'ils se sont donnée inutilement. Ils voulaient chanter la campagne et la langue ne leur fournissait pas un nom convenable pour en désigner les habitants. En latin cela ne fait point difficulté; les mots usuels sont poétiques, *agricola*, *arator*, *rusticus*, *vinitor*. En français on ne pouvait employer

les mots de paysan, de villageois. On en était réduit à dire l'*habitant des campagnes, des hameaux, le citoyen des champs*, ou plus longuement encore avec Voltaire :

> L'heureux cultivateur des présents de Pomone,
> Des filles du printemps, des présents de l'automne.

A plus forte raison avait-on de la peine à désigner les produits de la terre et les animaux sans lesquels on ne peut parler des occupations champêtres. Si sur ce point les traducteurs des anciens étaient gênés, les poètes devaient l'être davantage. On pouvait bien donner un signalement vague, mais il n'était pas permis de nommer. C'eût été un crime de lèse-majesté contre la langue, et il ne manquait pas au XVIII[e] siècle, dans la critique, de justiciers pour signaler et punir l'attentat. Le célèbre Clément, qu'on appelait l'*Inclément*, et Rivarol ont plus d'une fois exécuté les coupables. Que dans les vers on fît paraître un coursier, il n'y avait rien à redire, mais nommer l'étalon ou la cavale, c'était faire jeter les hauts cris. Pourtant à force de soins, de précautions, de courage, Delille est parvenu, malgré les protestations de la critique, à faire tolérer ces mots autre-

fois si malsonnants. Une vache était invariablement une génisse, ou bien une épouse, une Hélène; un veau, un folâtre enfant. Delille a encore eu la gloire de les nommer sans périphrase, et il a constaté lui-même son triomphe avec une légitime satisfaction :

Ne rougissez donc point, quoique l'orgueil en gronde,
D'ouvrir vos parcs au bœuf, à la vache féconde,
Qui ne dégrade plus ni vos parcs ni mes vers.

Les poèmes du courageux novateur sont de véritables jardins d'acclimatation poétique; il aurait mérité une médaille d'honneur pour sa persévérance utile. On n'imagine pas ce qu'il a fallu de force d'âme, d'adresse, d'intrépide confiance dans le succès pour oser parler de l'âne, qui avait déjà causé tant de soucis aux traducteurs. Rosset voulut tenter l'aventure, mais sentant défaillir son courage, il se contentade dire avec hauteur :

Que ce nom méprisé dégraderait ses vers.

Il craignait d'ailleurs de faire de la peine au mulet superbe

Dont l'orgueil rougirait si je nommais son père.

Vint un autre poète un peu plus hardi, Campenon, qui se risqua jusqu'à demander la

permission de le nommer dans une énumération d'animaux, disant avec une humilité suppliante :

... Et même enfin si l'âne osait paraître.

Delille, plus brave, avait lâché le mot sans précaution oratoire. On rit, on le railla, et Joseph Chénier, interprète de l'étonnement public, disait en vers spirituels :

Un âne sous les yeux de ce rimeur maudit
Ne peut passer tranquille et sans être décrit.

Nous pourrions faire ainsi, au point de vue de la langue, l'histoire de plus d'un animal domestique que d'abord on évita d'offrir aux yeux, qu'ensuite on enguirlanda de périphrases et d'épithètes pour en rendre la vue supportable. On a beaucoup ri de ces périphrases; on n'a pas vu que, si elles sont souvent plaisantes, elles n'ont pas été inutiles. Elles ont permis d'aborder une foule de sujets autrefois interdits; elles ont familiarisé le goût public avec des choses qui paraissaient trop viles et qui ne laissaient pas d'être poétiques. Avant de les nommer on les désigna de loin, pour ainsi dire, on s'accoutuma à les voir à distance, à s'y intéresser, et bientôt il

ne fut plus nécessaire de prendre de ces précautions dont la timidité nous étonne. De détours en détours la langue jusque-là si facile à effaroucher se rapprocha des objets et peu à peu ne les craignit plus. Les poètes français ont dompté la langue poétique comme on dresse une monture trop susceptible et trop timide. Ils lui ont fait voir de loin d'abord la chose qui causait son effroi, ils s'en sont rapprochés en resserrant de plus en plus le cercle des circonlocutions, et, à force d'art et de patience, ils ont fini par faire une douce violence aux instincts ombrageux de notre poésie.

Aujourd'hui nous sommes bien plus à l'aise pour exprimer à la fois ce qui se rapporte à la nature et ce qui intéresse la vie rustique. Nous avons un sentiment plus juste et plus profond des beautés naturelles, nous les comprenons mieux et nous les aimons davantage. Chose remarquable et peut-être unique dans l'histoire des littératures! Ce ne sont pas les poètes qui ont éveillé chez nous le sentiment de la nature, ce sont les prosateurs, Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand. Comme des circonstances diverses les avaient éloignés de la société et leur avaient fait oublier les exigences de la mode,

il leur fut donné de contempler la nature et de la peindre hardiment, sans tous ces fins scrupules qui retenaient les poètes mondains. C'est en pays étranger, loin de cette sociabilité énervante, qu'ils rencontrèrent leur génie, Rousseau dans son exil au pied des Alpes, Bernardin de Saint-Pierre à l'île de France, Chateaubriand dans les solitudes de l'Amérique. Les Français, jusque-là fort peu sensibles à la nature qui les entourait, ouvrirent les yeux devant ces descriptions nouvelles des contrée lointaines, et s'avisant alors de regarder autour d'eux, ils finirent par trouver que leur propre pays offrait aussi quelque matière à des peintures poétiques. De même, la description des occupations rurales est devenue plus facile. La langue aujourd'hui ne fait plus obstacle; elle est moins superbe qu'autrefois, plus roturière, et s'accommode plus volontiers de la simplicité. La révolution française, en emportant les restes de la féodalité, a effacé aussi quelques-uns des préjugés qui s'opposaient autrefois à la peinture un peu précise de la vie champêtre. Une foule de mots qui tiennent à l'agriculture ont été relevés, ennoblis et émancipés; ils ont conquis leurs droits, ils sont réhabilités comme les choses et les

êtres qu'ils représentent. Ce n'est pas trop de dire que les animaux mêmes et les plantes ont eu leur 89. Plusieurs grands poètes de notre temps ont pu faire honneur à des mots rustiques jadis dédaignés, sans être obligés, pour leur donner de la noblesse, de les marier à une épithète de haut parage.

## VI

Notre poésie est donc aujourd'hui bien plus libre de peindre ce qui lui a été si longtemps interdit, la nature et les réalités champêtres; et, comme nous le disions en commençant, c'est peut-être de ce côté qu'elle pourra trouver un nouvel avenir. Déjà on peut citer dans les poésies contemporaines bien des pages éparses, charmantes et vraies, d'une simplicité presque antique. Nous craignons seulement qu'un faux goût nouveau ne permette pas d'employer heureusement les ressources accordées à notre langue. Nous pourrions bien, nous aussi, avoir nos affectations déplaisantes. Si les poètes du dernier siècle rendaient la nature trop aimable et trop riante, nous risquons fort, à notre tour, de l'assombrir plus qu'il ne faut. Nous forçons toutes

choses en sens inverse. Chez eux tout devait plaire, chez nous tout doit attrister. Autrefois l'eau murmurait, aujourd'hui elle sanglote. Nous faisons trop uniformément pleurer et gémir tous les objets de la nature, les ruisseaux, les arbres, les fleurs. Les animaux, de même, tournent à la mélancolie et paraissent avoir flairé Werther et René. Depuis peu d'années une nouvelle école, qu'on appelle, je ne sais pourquoi, *réaliste*, a prétendu corriger cet abus qui avait du moins quelque grandeur. L'eau ne murmure plus, sanglote encore moins, elle jacasse avec les cailloux, le ciel ricane, les arbres chantent ou dansent, les animaux sont facétieux et l'insecte fait du scandale parmi les fleurs. La nature, l'innocente nature a pris des airs de mauvais sujet.

Virgile demeure le vrai modèle, non pas seulement, comme on disait jadis, pour l'adresse avec laquelle il a su exprimer les petites choses et les détails techniques de l'agriculture, mais pour l'exacte vérité de ses descriptions, sa sensibilité contenue et cette naïveté d'impressions qui peut s'allier à l'art le plus savant. Il y a sans doute quelque ridicule à répéter après tant d'autres : Imitez les anciens.

Nous savons aussi qu'un pareil conseil est d'ordinaire plus dangereux qu'utile. Car enfin les mœurs des Grecs et des Romains ne sont pas les nôtres, leurs pensées, leurs sentiments, leur art, doivent différer, et plus d'un moderne s'est fourvoyé pour avoir transporté chez nous le langage de l'antiquité. Mais ici le péril n'est plus le même. La nature est invariable et une des choses qui nous touchent le plus c'est précisément sa permanence et son écrasante immutabilité. Il passait déjà sur la tête d'Homère et de Virgile ce soleil qui nous éclaire; les flots de la mer qu'ils ont décrits avec une si simple grandeur sont les mêmes qui battent nos rivages et qui, durant tant de siècles, se retiraient sans qu'un beau vers eût salué leur passage. La vie rustique elle-même participe en quelque sorte à cette immutabilité de la nature et n'a point sensiblement changé depuis les premiers temps du monde. Ce sont toujours les mêmes labeurs, le même courage infatigable et muet des durs laboureurs, la même terre qu'on ne peut entamer qu'avec effort, rude nourrice des hommes, qui ne donne que ce qu'on lui arrache. En présence de cet éternel tableau dont les anciens sentaient si bien la mâle beauté, le sens pro-

fond et le charme paisible, devant la créature humaine courbée depuis des siècles sur sa charrue, devant ces mains actives ennoblies par le travail, devant la patience mystérieuse des animaux mêmes qui suivent, eux aussi, avec un courage si placide, leur obscure destinée, les poètes français n'ont trouvé presque toujours que des paroles de bel esprit, des gentillesses de salon, de dédaigneuses sympathies ou des lamentations convenues et fastidieuses. Si, comme on le prétendait au XVIIIe siècle, comme on se plaît à le redire aujourd'hui, la nature est l'unique divinité, qu'elle a dû être humiliée de n'avoir inspiré si longtemps à nos poètes que de feintes ou profanes amours qui l'offensent! Un de ses plus grands adorateurs, Lucrèce, dans une admirable fiction, osait un jour la faire parler et lui prêter une voix courroucée pour gourmander les hommes :

*... Si vocem rerum natura repente*
*Mittat et hoc alicui nostrum sic increpet ipsa.*

Dans le sujet tout littéraire qui nous occupe elle serait en droit de nous gronder encore, même de nos jours, et de nous demander pourquoi nous la faisons la complice de nos

passions légères, pourquoi nous lui prêtons nos ridicules et nos petites manies, pourquoi nous imposons à son éternité nos modes fugitives et nos éphémères fantaisies, pourquoi enfin nous ne gardons pas notre langage enfantin pour nous peindre les uns les autres. Qu'aurions-nous à répondre, sinon que la nature nous fait justement notre procès et qu'elle a bien plaidé sa cause :

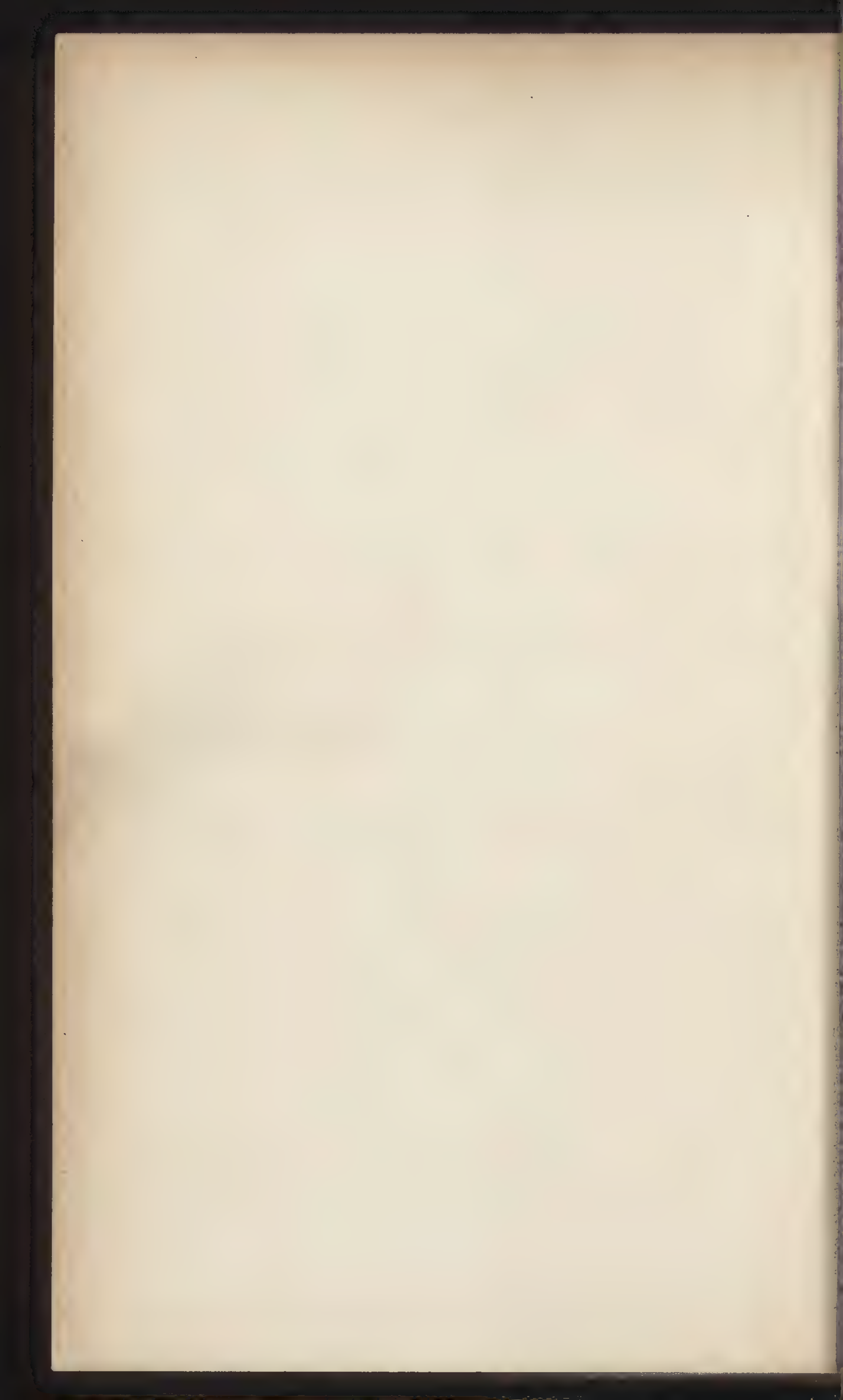
*Quid respondeamus nisi justam intendere litem*
*Naturam et veram verbis exponere causam?*

Heureusement, depuis le commencement de ce siècle, on comprend mieux le prix de la vérité dans les descriptions naturelles et les peintures rustiques, et bien que le goût public toujours flottant et livré à tant d'incertitudes littéraires ait tour à tour applaudi à tous les travestissements classiques, romantiques, réalistes de la nature, nous croyons qu'un poète familier avec la vie des champs, possédant une science abondante et facile, simple avec art, trouverait dans notre langue émancipée des ressources inconnues pour peindre avec une poétique candeur les grands spectacles du monde physique et les fortes simplicités de la vie rurale. Nous ne voyons pas pourquoi on ne

tenterait pas en vers ce qu'on a déjà plus d'une fois tenté en prose avec succès, ni pourquoi, même au sein de notre société si raffinée, il ne s'élèverait pas un poète disant à la France ce que Virgile, vivant dans une société non moins élégante, disait à sa chère Italie avec une si patriotique effusion : « Salut, mère féconde des moissons, terre aimée des dieux, féconde aussi en hommes vaillants; c'est pour toi que je chante un art autrefois en honneur et cultivé par nos aïeux et que j'ouvre le premier dans mon pays une source de poésie nouvelle et sacrée :

*Salve magna parens frugum, Saturnia tellus,*
*Magna virum, tibi res antiquæ laudis et artis*
*Ingredior, sanctos ausus recludere fontes.*

FIN



# TABLE DES MATIÈRES



Coulommiers. — Typ. P. BRODARD et GALLOIS.

